Н. К. ПИКСАНОВ

ГРИБОЕДОВ И МОЛЬЕР

переоценка традиции



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1922

Н. К. ПИКСАНОВ

ГРИБОЕДОВ
и
МОЛЬЕР

(ПЕРЕОЦЕНКА ТРАДИЦИИ)



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО :: 1922

Обложка работы
худ. Д. Митрохина.

Гиз. № 2527. Р. Ц. № 693. Москва. Печ. 5.000 экз.

7-я типография М. С. Н. Х. (быв. Мамонтова).

Грибоедов и Мольер.

(Переоценка традиции).

I.

1. Предлагаемый этюд выделен из исследования: „Творческая история „Горя от ума“. В вводной части этой монографии, определяя задачи и границы изучения, я ставлю вопрос: что следует включить в понятие творческой истории комедии? Несомненно, что прямым объектом изучения в творческой истории крупного произведения является история его замыслов, как она засвидетельствована в показаниях автора, в его переписке, в воспоминаниях современников, и—эволюция текста, засвидетельствованная в разновременных его редакциях, рукописных и печатных. Но возможно мыслить—и в ученой практике осуществлялось—включение в понятие творческой истории и других материалов и задач. Созидая художественные образы, поэт видел перед собою живых натурщиков, которых изучал, быть может, продолжительное время. Следует ли в таком случае включать в творческую историю исследование так называемых прототипов? С другой стороны общественная комедия, какой является „Горе от ума“, тесно связана с общественным движением александровского времени. Следует ли в творческую историю включать ее соотношение с декабризмом и национализмом двадцатых годов? Наконец, как всякое литературное произведение, пьеса Грибоедова стоит в неразрывной связи с литературной традицией, с развитием русской комедии и сатиры, а также и с развитем европейской драматургии. Следует ли связывать творческую историю произведения с его литературной историей? То или иное решение имеет важное общее методологическое значение и существенно видоизменяет материал и объем специальной монографии о „Горе от ума“. Если условиться, что творческой

историей произведения мы сочтем период от первого возникновения замысла до закрепления окончательного текста, то элементы бытовой, общественной и литературной истории могут включаться и не включаться в творческую историю. Если автор, уже после того, как в его сознании сложились замысел и план произведения, встретился в жизни с заинтересовавшим его живым характером или типичным лицом и он пожелал включить в произведение образ, явившийся отображением данного лица, то ясно, что такой момент должен быть включен в творческую историю. Точно так же, если общественное движение, ставшее предметом изображения в произведении, успело видоизмениться за время художественных работ, возбудило в поэте новые настроения и идеи, изменило всю прежнюю схему и повлекло к переработке,—и эти новообразования должны быть включены в творческую историю. Но возможно, что весь бытовой, психологический и общественный материал уже был дан в сознании поэта, когда он приступил к разработке замысла,—тогда есть основание счесть, что прототипы и общественное движение должны остаться за пределами творческой истории. То же самое можно сказать и о литературной истории. Может случиться, что в процессе творческих работ поэт познакомится с новым чужим произведением или с особым приемом творчества, чего прежде не знал и что теперь властно захватывает его сознание. Он вносит тогда результаты таких возбуждений в свою творческую работу, и мы присутствуем при вторжении литературной истории в творческую. Так это было, напр., со второй редакцией лермонтовского „Демона“, куда привходят воздействия Байрона. Но бывает и иначе. Художественное сознание поэта уже созрело, его поэтическая манера определилась, в его внутреннюю работу над данным произведением не вторгается ничье резкое вмешательство. Тогда мы в праве выключить литературную историю из творческой. Вопрос следует осложнить еще одним элементом: на каком материале строится исследователем бытовая, общественная, литературная, творческая история? Если мы располагаем прямыми показаниями самого поэта в его записках или письмах, если имеются достоверные воспоминания современников, если наконец, или прежде всего, различные воздействия на творчество явственно отражаются на рукописных текстах,—это одно. Совсем другое дело, если таких прямых показаний мы не имеем и только путем изучения сходных явлений можем угадывать соотношения бытовой или литературной истории с творческой. В этом последнем случае мы вынуждены

работать методом аналогическим или ретроспективным, тогда как творческую историю, изучаемую, прежде всего, по разновременным редакциям текста, мы можем воссоздать методом имманентным.

Соотношение Грибоедова и Мольера, о чем больше всего придется говорить ниже, есть частичный, хотя и весьма крупный, вопрос из целой литературной истории „Горя от ума". Такие же вопросы можно поставить о соотношении пьесы Грибоедова с старой русской комедией, с русской сатирой, с нравоописательной журналистикой, —как и с европейской комедией XVIII века. На примере Мольера можно, таким образом, отчетливо решить, следует ли, и в какой мере, включить литературную историю в изучение творческой истории „Горя от ума".

Свое изложение я сосредоточу вокруг анализа известной статьи покойного А. Н. Веселовского: „Альцест и Чацкий". Это тем удобнее, что статья широко популярна, всего подробнее излагает данный вопрос, очень характерна по приемам изучения и оценкам. Но А. Н. Веселовский, хотя и пересматривал несколько раз свою работу, однако не ставил своей задачей исчерпывающего обзора всей литературы, относящейся к вопросу. Поэтому в его статье оказались опущенными многие любопытные факты и соображения, заявленные раньше и позже первого появления его этюда в печати. Среди них есть и такие, которые были бы весьма небесполезны Веселовскому в его собственной аргументации. Ставя задачей новый пересмотр всей традиции, я счел не лишним по возможности исчерпывающе изложить всю специальную литературу, русскую и французскую. Заранее прошу читателей не посетовать на обилие и, часто, однообразие и бездоказательность приводимых мною сближений. Необходимо было раз навсегда собрать и проанализировать материалы этой своеобразной грибоедовской литературы. Но и она, во всей своей совокупности, не исчерпала всех фактов и аргументов pro и contra. В интересах объективности и полноты обоснования окончательных выводов, я привожу ряд новых сближений Грибоедова и Мольера, опущенных всеми моими предшественниками. Допущенная в старой историографии некритичность и злоупотребление неточными приемами анализа вынуждают поставить попутно и несколько общих методологических вопросов относительно „литературных влияний" и задач и способов их исследования. Наконец, экскурсы в творческую историю „Горя от ума", недоступную прежним исследователям, помогут точнее установить границы и удельный вес мольеровской стихии в комедии Грибоедова и дать окончательный

ответ на вопрос о включении или исключении литературной истории из истории творческой.

2. Первая попытка поставить „Горе от ума“ в связь с европейской литературой современна самому Грибоедову. Еще в 1825 г., в первой полемике вокруг комедии, тогдашний зоил М. А. Дмитриев обвинил поэта в подражании сразу Виланду и Мольеру. В „Вестнике Европы“ 1825—VI он писал: „Идея всей комедии не новая, она взята из „Абдеритов“. Но Виланд представил своего Демокрита умным, любезным, даже снисходительным человеком, который про себя смеется над глупцами, но не старается выказывать себя перед ними; Чацкий же, напротив, есть ничто иное, как сумасброд“. О самом Чацком Дмитриев высказался так: „это Мольеров Мизантроп в мелочах и в каррикатуре“. Развить и аргументировать эти сближения Дмитриев не удостоил. Но антагонист Дмитриева О. М. Сомов подхватил указания на Виланда и в статье в „Сыне Отечества“ 1825—X писал: „Сравнение Чацкого с Виландовым Демокритом кажется мне и лишним, и неудачным. Лишним потому, что г. Грибоедов, выводя в Чацком возвратившегося на родину путешественника, конечно, не думал блеснуть новизной положения, которое так просто и обыкновенно, что разыскивать, откуда взята идея сей комедии,—есть напрасный труд“. Сомов опровергает и другие соображения Дмитриева и заключает: „невольно подумаешь, что г. Критик писал и о характере Чацкого, и о Виландовых Абдеритах—по наслышке“. Также пренебрежительно отнесся к сближению Чацкого с Демокритом кн. В. Ф. Одоевский в своих „Замечаниях на суждения Мих. Дмитриева“ („Московск. Телеграф“ 1825—май): „Чацкий возвращается в отечество и Демокрит возвращается в отечество, следственно по вашему Чацкий и Демокрит одно и то же. Прекрасная логика!“ Не стоило много слов тратить на опровержение этого сближения, так оно натянуто, да и сам Дмитриев бросил его мимоходом, ради полемики; в позднейшей критике к этому сближению возвратился еще раз французский биограф Грибоедова, А. Легрель, чтобы категорически его отвергнуть. Но такова страсть к уловлению „влияний“, что это мертворожденное сближение пытался, через восемьдесят лет после Дмитриева, возродить один из историков литературы, Юрий А. Веселовский: „Вспомним кстати, что к числу произведений, повлиявших на Г. о. у., относится, между прочим, „История Абдеитов“ Виланда, где изображена ситуация, несколько напомина-

ющая судьбу Чацкого, попавшего после заграничных скитаний в затхлый и узкий мир „рассказчиков неукротимых, нескладных умников, лукавых простяков“. („Грибоедов и западно-европейские литературы“. „Литературный Вестник.“ 1904, IV, 74).

Мимоходом брошено было Дмитриевым и сближение с „Мизантропом“, но судьба этого указания была иная: ему предстояли многократные повторения и, наконец, монографическая разработка, о чем ниже. Впрочем, были и протесты, и первый из них появился в том же 1825 году. Кн. В. Ф. Одоевский в упомянутой статье в „Московск. Телеграфе“ (1825—X, Антикритика) писал по адресу М. Дмитриева: „Не знаю, отвечать ли на уверение ваше, что Чацкий есть Мольеров Мизантроп в каррикатуре? Не постигаю, как можно с такою уверенностью писать вещи, которые не имеют тени вероятности!“. Одоевский дальше делает сравнительную характеристику Крутона (так назван Альцест в переводе „Мизантропа“ Ф. Ф. Кокошкина) и указывает несходства двух героев (напр.: „Крутон имеет целию одну нагую истину, в Чацком действует патриотизм“). Сходство разве в том, что и тот и другой ненавидят „приличия и предрассудки“, но это слишком неопределенно и расплывчато.

Все в том же 1825 г., когда русская критика взволнованно обсуждала Г. о. у., как крупное событие дня, один из противников Грибоедова водевилист А. И. Писарев, под псевдонимом Пилада Белугина, напечатал в „Вестнике Европы“ 1825—X сердитую статью, где, между прочим, уколол поэта указанием, что стих Чацкого: „Сам это чувствую, сказать я не могу“ есть заимствование из „Танкреда“ Вольтера в переводе Н. И. Гнедича:

Лишь чувствовать могу, сказать не в силах я.

Для полемических нужд минуты эта справка годилась, но по существу совпадение, конечно, случайно, и потом никто не поддерживал мысли, что вольтеровский „Танкред“ повлиял на Г. о. у.

К тому же 1825 году, и даже к самому его началу, относится еще одно сближение Чацкого с французской литературой, тогда не заявленное в печати, но для нас интересное уже по одному тому, что принадлежит Пушкину. В письме к А. А. Бестужеву из Михайловского, в конце января 1825 г., порицая Чацкого, Пушкин писал: „Первый признак умного человека—с первого взгляда знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подобн.“. К этим словам Пушкин делает примечание: „Cléon Грессетов не умничает с Жеронтом, ни с

Хлоей". Больше Пушкин ничего не добавил. Но это глухое сопоставление может встревожить историка литературы и заставить предполагать здесь близкое сходство, а может быть, и зависимость между двумя образами: Клеона и Чацкого. Речь идет о старинной пьсе аббата L. Gresset „Le Méchant" (1747). Она была довольно известна у нас в александровское время. Ее перевел князь А. А. Шаховской под названием „Коварный"; позднее, в 1817 г., она же была переведена Н. П. Свечиным с другим заглавием: „Злой"; 31 декабря 1820 г. в Петербурге на Большом Театре в первый раз была представлена пьеса П. А. Катенина: „Сплетни", „подражание Грессетовой комедии", и по этому поводу в журналистике возникла полемика о степени близости подражания подлиннику; в 1825 г. „Сплетни" вышли отдельной книжкой (см. Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину, СПБ, 1911, стр. 24—27; ср. С. Л. Бертенсон, П. А. Катенин, СПБ, 1909, стр. 18—19). Грибоедов, можно предполагать со всей вероятностью, знал комедию Грессе; „Сплетни" Катенина он в свое время читал, о чем сам пишет Катенину 14 февраля 1825 г. Что касается „Сплетен", так ученая критика, в лице В. Е. Якушкина, даже находила, что „в тирадах Зельского есть, между прочим, злые выходки против московского общества, до некоторой степени предвосхищающие монологи Чацкого" (Сочинения Пушкина, изд. Академии Наук, т. III, Примечания, стр. 62). При ближайшем рассмотрении, впрочем, степень предвосхищения филиппик Чацкого в монологах Зельского весьма мала. Но, может быть, она несравненно больше в оригинале, у Грессетова Клеона? Сличение показывает, однако, что ни речи Клеона, ни его тип, ни все содержание комедии „Le Méchant" не могут дать оснований к установлению влияния Грессе на Грибоедова. Очевидно, Пушкину вспомнился Клеон только по отдаленному сходству тона своих колких речей с монологами Чацкого. Так что это сближение надо снять с обсуждения.

В 1830 году приятель Грибоедова, В. А. Ушаков, скрывшись под буквами В. У., поместил в „Московском Телеграфе" (1830—XI и XII) большую статью о Г. о. у. Обсуждая тип Чацкого, автор задается вопросом: „не заимствован ли откуда-нибудь этот характер, эта душа целой пьесы?" И продолжает: „Будем отвечать на последнее. Чацкий есть не что иное, как Мольеров Альцест, возродившийся по истечении полутораста лет, в другом крае, в другом обществе и с другими причудами мизантропии или, лучше сказать, излишней филантропии, потому что, ни Альцеста, ни Чацкого

цель упрекнуть в ненависти к людям. Напротив: желание лучшего для рода человеческого было единственною причиною их крутого нрава, их негодования на злоупотребления, их жестоких выходок против современных обычаев, словом, неуместного и непрерывного раздражения их желчи. Да! Чацкий есть не что иное, как правнук Альцеста“. Поставив так определенно вопрос и ответив на него так энергично, Ушаков, однако, не счел нужным подтвердить своего мнения какими-либо сближениями текстов и доказательствами, и кроме отвлеченного сходства в „желании лучшего для рода человеческого“, в „крутом нраве“, „негодовании на злоупотребления“, „выходках против современных обычаев“, „в непрерывном раздражении желчи,“—не указал ничего. Впрочем, высоко ценя Г. о. у., считая его одним „из тех редких явлений, которые составляют важную эпоху в истории словесности“, Ушаков не думал придавать своему сближению решающего значения и был в восторге от оригинальной бытовой живописи и характеристичности образов комедии Грибоедова.

Несколько позднее О. И. Сенковский („Библиотека для чтения“ 1834—1) сблизил Г. о. у. с комедией Бомарше. „Подобно свадьбе Фигаро это комедия политическая: Бомарше и Грибоедов с одинаковыми дарованиями и равною колкостью сатиры вывели на сцену политические понятия и привычки обществ, в которых они жили, меряя гордым взглядом народную нравственность своих отечеств“. Но, разумеется, Сенковский был далек от мысли ставить Г. о. у. в какую-либо зависимость от „Свадьбы Фигаро“.

В позднейшей литературной критике долго не появлялось никаких сближений Г. о. у. с иностранной литературой, по крайней мере, таких, на которых можно бы остановиться. Зато потом былое указание Дмитриева на сходство с Мизантропом Мольера было разработано в целую монографию А. Н. Веселовским. В „Вестнике Европы“, 1881—III, появилась его статья „Альцест и Чацкий“, ставшая потом классической. Сопоставляя „Мизантропа“ и Г. о. у., Веселовский находит близкое родство между ними. „Интерес к мольеровскому творчеству очевиден у Грибоедова по многим признакам. Мы встречаем у него и сочувственные общие оценки, и воспроизведение отдельных мест из комедии,—явление невольное, как скоро для человека известное чтение стало привычным, любимым“. Автор намечает, что в Г. о. у. многие стихи взяты не из одного только Мизантропа, но и из других комедий Мольера“. В обоих произведениях мы видим в лице героя разо-

того и умного человека, доходящего иногда до крайнего пессимизма, резкого в суждениях и отношениях к людям; его одиночество среди них скрашивает лишь привязанность к женщине, которая предпочитает ему глупца; не веря этому вполне, он ее идеализирует, прощая ей слабости и надеясь на ее исправление. Случайность.. открывает ему глаза, последние надежды рушатся, и он порывает все связи с обществом. Сходство плана в элементарных чертах очевидное". Из действующих лиц Веселовский считает „сходными по общим чертам“ Селимену и Софью, Молчалина считает „разветвлением того же родового типа“, что и Филинт, но особенно настаивает на близости Чацкого к Альцесту—и в психологических чертах, и в сценической ситуации, и в общественных взглядах. Исследователь неоднократно указывает на проявления оригинальности, независимости в творчестве Грибоедова, но настаивает на сильном влиянии Мольера. „Потомок прошел по пути, проложенному великим предком, но на завещанной основе сумел возвести самобытное здание; русский человек, сознавая это, может добром помянуть мольеровского Альцеста, без которого, кто знает, не было бы, может-быть, и Чацкого".

В той же статье, помимо подробно разработанного сближения Чацкого с Альцестом, Веселовский приводит „любопытное в своем роде“ „совпадение разговора между Софьей и Лизой, в первом акте, с подобной же сценой в одной итальянской пьесе 18-го столетия, написанной на ту же тему“, а именно: „Il misantropo o caso maritato o sia l'orgoglio punito“. Bologna, 1748 (имени автора Веселовский не называет). „Тут то же напоминание субретки о прежней любви ее барышни к Альцесту, те же оправдания, то же напоминание „не брать излишней вольности“. При этом Веселовский приводит и текст (с переводом) соответствующего диалога:—Э л и з а: Мне быть его женой? Глупая, тебе, верно, кажется, что ты говоришь с кем-нибудь из своей братии. Д о р а л и з а: Но ведь было время, когда вы любили его и, по крайней мере кончиками губ, клялись в вечной любви и верности.—Э л и з а: Замолчи, у тебя низкие понятия; ты думаешь так, как думали наши предки. Если когда-нибудь я его любила, то теперь презираю и ненавижу". Этот обмен репликами так краток и так мало характерен, что мог бы сближаться с десятками таких же диалогов в мировой драматической литературе. Да и сам Веселовский считает, что приведенное им „совпадение“—„конечно, совершенно случайное“

О статье Веселовского потребная речь впереди, здесь же только отмечу, что она была быстро воспринята в литературный и школьный обиход, так что ее воздействие чувствуется в дальнейшей историографии, даже там, где она прямо не называется, в том числе и во французских оценках Г. о. у.

Среди откликов на статью Веселовского, перепечатанную в том же 1881 году в его „Этюдах о Мольере“, одним из первых была статья Н. К. Михайловского: „Три мизантропа“ — в „Отечественных Записках“ 1881 — XI (потом перепечатывалась в V томе сочинений Михайловского). Здесь к аналогии Веселовского между Чацким и Альцестом Михайловский прибавляет еще новую, им впервые (и единственный раз в русской критике) поставленную: между Чацким и Тимоном Афинским, героем шекспировской драмы того же названия. Критик не производит подробного сличения двух пьес в узко литературном отношении, он дает только общую (и беглую) сравнительную характеристику идейности в монологах Чацкого и Тимона. К этому сближению мы еще возвратимся.

От „Тимона Афинского“ Шекспира было уже совсем близко и его первоисточнику: диалогу Лукиана „Мизантроп“. Михайловский не возвел своего сопоставления к этому произведению: оно сделано было двадцать лет спустя П. Руцким.

Немного странно, что Веселовский не отозвался на сближение Чацкого с Тимоном, ни в положительном, ни в отрицательном смысле, хотя, конечно, знал статью Михайловского, написанную как отзыв о его монографии. Может быть, это случилось потому, что статья Михайловского изложена несколько полемически. Другие отзывы печати были вполне благосклонны к Веселовскому, и глава об Альцесте и Чацком, как сказано, скоро подчинила своему воздействию и русских, и французских словесников.

Впрочем это не относится как раз к ближайшей к статье Веселовского работе о Грибоедове во французской литературе — Легреля. В 1884 году А. Легрель (Legrelle) издал французский перевод Г. о. у. (см. о нем во II т. академич. изд. соч. Грибоедова) и в начале книги поместил обширный литературно-биографический этюд о Грибоедове. В наше время появилось несколько прекрасных монографий на французском языке о русских писателях: А. Мазона о Гончарове, А. Лиронделя о А. К. Толстом, Ж. Патуйе об Островском, Дюшена о Лермонтове. Работа Легреля является достойной предшественницей этих исследований. Автор долго жил в Петербурге и отлично изучил русский язык.

он путешествовал по России, плодом чего явилась его книга „Le Volga, notes sur la Russie“ Paris, 1877; (см. о ней отзыв А. Н. Пыпина в „Вестнике Европы“ 1877—VII). К работе о Грибоедове он приготовлялся необычайно тщательно. Он изучил все сочинения Грибоедова, тогда еще не собранные в издание И. А. Шляпкина 1889 г., все биографические материалы и исследования, как-то: Д. А. Смирнова, А. Н. Веселовского, К. А. Полевого, всю критическую литературу о Г. о. у., в книгах и журналах Легрель знал по первоисточникам: в розысканиях ему помогали И. А. Бычков, В. В. Стасов и любитель-знаток Грибоедова, А. [illegible]рудный. В результате появился такой обстоятельный обзор жизни и творчества Грибоедова, который был бы вполне уместен и в оригинальной русской литературе, и можно пожалеть, что он своевременно не был переведен. Автор не только с полным знанием дела добросовестно сводит в общую картину данные чужих исследований (всегда документируя изложение), но производит самостоятельные изыскания и справки. По поводу заявления М. А. Дмитриева он счел долгом перечесть „Историю Абдеритов“ Виланда и сообщить итоги сравнения с Г. о. у.,—чего не сделали до него русские биографы Грибоедова. Ради полной оценки пьесы „Молодые супруги“ он перечел старинную французскую пьесу Крезе де Лессера: „Le secret du ménage“, бывшую источником для Грибоедова, и сделал любопытное наблюдение над оригинальной вставкой, внесенной в переделку самим Грибоедовым. В комментариях к пьесе „1812 год“ он указывает никем раньше не замеченный анахронизм, допущенный поэтом относительно французских спектаклей в Москве при Наполеоне,—и т. д. В главе о литературном творчестве Грибоедова Легрель уделил обширное место (pp. LVI—LXVI) экскурсу об отношениях Г. о. у. к „Мизантропу“. Следует сказать, что автор имел специальную подготовку к такому экскурсу: помимо отличного изучения Грибоедова он располагал таким же знанием Мольера; ему принадлежит диссертация на тему: „Holberg considéré comme imitateur de Molière“ (1864). Статья А. Н. Веселовского наверно была ему знакома или по „Вестнику Европы“, или по отдельному изданию монографии о „Мизантропе“, но он ее не упоминает и не оспаривает (быть может по мотивам международного литературного такта). Между тем взгляды Легреля существенно расходятся с Веселовским. В позднейших переизданиях своего этюда Веселовский тоже игнорировал работу Легреля, хотя, несомненно, знал ее, так как о ней своевременно

писалось в русских изданиях (на книгу Легреля о Гольберге Веселовский с одобрением ссылается в статье о Фонвизине в „Истории русскаго театра“ под ред. В. Г. Каллаша и Н. Е. Эфроса, т. I, 1914, стр. 343, примеч.). Так два лучших эксперта не столкнулись в поучительном споре, своевременно русские читатели не ознакомились с оценкой Легреля, и только теперь, через тридцать пять лет, приходится воскрешать несправедливо забытые или замолчанные взгляды. В дальнейшем нам еще придется привлекать к обсуждению отдельные мнения Легреля, здесь определим его общие суждения. По главному вопросу—сходству Чацкого с Альцестом—Легрель высказывается так: „Не будет поспешным сказать сразу, что герой московского поэта Чацкий совершенно отличается от Альцеста. Конечно, оба они принадлежат к великой семье недовольных, но источники их гнева, законного или нет, очень отдалены друг от друга“. Чацкого Легрель называет псевдо-Альцестом. „Попытка провести параллель между протагонистами обеих пьес привела бы только установлению очень существенного различия между ними, а остальные характеры еще более явственно эти различия подчеркивают“. Относительно других образов, составляющих картину нравов, Легрель пишет: „Совершенно бесполезно было бы противопоставлять друг другу двойную галлерею второстепенных лиц, которых Мольер и Грибоедов проводят перед нашим взором. Взятые совершенно в противоположной среде, эти лица, при некотором сценическом сходстве, совершенно различны. В частности Селимена, „гений насмешки, поражающая ничтожным и рассеянным умом, ничего не имеет общего с Софьей Павловной, молодой девушкой, воспитанной или избалованной по-русски“. „Где найти в комедии Грибоедова pendant к Филэнту, этому умному светскому человеку, кое-в-чем родственному Софье Павловне, или еще „человеку с сонетом“, или маленькому маркизу, или искренней Элианте, или вспыльчивой Арсинoе? И, обратно, сколько оригинальных и действительно не воспроизводившихся типов на этом полу-траурном вечере, что дает Фамусов совместно с дочерью. Там вся Москва известной эпохи выставляет свое ничтожество с высочайшей наивностью“. Что касается интриги, то Легрель не отрицает известного сходства пьес. „Сценическое задание для разработки в сущности одно и то же: человек с сердцем, с умом, вдобавок, преследуемый и гонимый толпой завистливых посредственностей, выигрывает при этом преследовании по крайней мере в том, что избегает опасности недостойной его же-

нитьбы". Однако существенная разница та, что Грибоедов „создал выдумку, богатую неожиданностями", „занимательная и совершенно неожиданная клевета оживляет пьесу в нужный момент в середине третьего акта". Непоправимое заблуждение Фамусова в финале четвертого действия и раскрытие перед Чацким истинного смысла отношений Софьи и Молчалина составляют, по Легрелю, большую оригинальность интриги Г. о. у., „и в этом также проявился редкий талант автора".

Как указано выше, работа Легреля прошла почти незамеченной в России. Впрочем в известной газете „Journal de St-Pétersbourg" 1884, № 347, 28 décembre, появился отчет о книге Легреля, принадлежащий перу Jean Fleury. Рецензент пересказывает работу Легреля и, естественно, подробнее передает ту ее часть, где речь идет о сопоставлении Альцеста и Чацкого. Сам Флери к этому сжатому пересказу не присоединяет ни дополнений, ни даже каких-либо критических замечаний, придавая своему отчету исключительно информационный характер. Несколько позже, в „Moniteur Universel" (27 avril 1885) театральный критик, бывший директор „Comédie Française", Edouard Thierry поместил обширный analyse du Malheur d'avoir de l'esprit dans la traduction de M. Legrelle. Здесь обозреватель касается и связей Г. о. у. с „Мизантропом", но очень бегло, не вдаваясь в особенные рассуждения (статья Тьерри была своевременно реферирована в „Новом Времени" 1885, № 3341, 18 июня, маленький фельетон; эти же сведения о статье Тьерри были пересказаны в книжке П. Черняева: Успехи русской литературы в Западной Европе за последнее время. Казань, 1885, стр. 25—26; ее же пересказывает O. Kramareva в своей книге о Грибоедове, о которой см. ниже).

В том же 1884 г., позже статьи Легреля и не принимая в расчет его суждения, высказался о влиянии Мольера на Грибоедова во французском критическом журнале один наш соотечественник, М. Ашкинази (Mikhaïl Achkinasi. Les influences françaises en Russie. Molière. „Le Livre", revue du monde littéraire. 1884, № 11 (59), novembre, pp. 360 — 362). Не вдаваясь в подробности, автор называет Грибоедова „русским Мольером", а Г. о. у. „Русским Мизантропом, или Альцестом". Как Альцест, Чацкий недоволен окружающей средой. Софья Павловна, при известных различиях, соответствует Селимене. Как Альцест, Чацкий уходит искать по свету отдаленный уголок. Молчалин рекомендует приласкать собачку дворника — совершенно так, как об этом говорит

Генриэтта в „Ученых женщинах“. Эти поверхностные суждения, вульгаризующие мнения А. Н. Веселовского, случайный русский референт французского журнала замыкает характерной для его некомпетентности хронологической ошибкой, уверяя читателей, что Г. о. у. было впервые поставлено на сцене „в 1831 году, через пять (!) лет после смерти поэта“.

В русской литературе поводом к пересмотру вопроса послужило первое полное собрание сочинений Грибоедова, вышедшее в 1889 году под редакцией И. А. Шляпкина. Среди вызванных им отзывов выделялась статья известного литератора и театрального деятеля, П. П. Гнедича: О Грибоедовском „Горе от ума“ („Русский Вестник“ 1890 – I). Впоследствии, в „Ежегоднике Импер. Театров“ 1900 г., П. П. Гнедич поместил новую статью: „Горе от ума, как сценическое представление“, и эта последняя работа заслонила собою первую. Между тем, в ранней статье были ценные данные по данному вопросу. Независимо от А. Н. Веселовского Гнедич пересмотрел тексты Г. о. у. и Мизантропа и указал несколько любопытных совпадений между двумя пьесами, не отмеченных Веселовским в первом издании его этюда. Указаниями Гнедича Веселовский не воспользовался и позже, о чем нельзя не пожалеть, так как они обогатили бы его аргументацию. Ниже мы включим наблюденные Гнедичем совпадения в систематический обзор, здесь же приведем только общие суждения критика. Он сосредоточился исключительно на Альцесте и Чацком. „Чацкий на половину, если не более, Альцест. Это—единственное не самостоятельное лицо комедии“. „Положение Чацкого и Альцеста в обеих комедиях имеет много сходства. И тот, и другой влюблены в женщину, которая предпочитает им менее достойного. Тот и другой, недовольны обществом, среди которого им приходится вращаться. Тот и другой, убедившись в коварстве милой, принуждены бежать, призывая проклятия на лесть и на всех. Можно найти много мест в ролях Альцеста и Чацкого до того схожих, что влияние Мольера на Грибоедова решительно не будет подлежать сомнению“. Между прочим, Гнедич сообщает любопытную биографическую черту: „Грибоедов в юности не только восхищался Альцестом, даже играл в домашних спектаклях его роль“; об источнике этих, прежде неизвестных данных Гнедич поясняет: „Насчет отношения Грибоедова к Альцесту автор этих строк основывается только на семейных преданиях, состоя в отдаленном родстве с А. С.“ („Русск. Вест.“ 1890 - I. 230). Гнедич не указывает точнее, от кого именно получил такие сведения, о чем

нельзя не пожалеть. Но нет основания сомневаться в достоверности известия. А. Н. Веселовский им тоже не воспользовался, хотя это было бы очень выгодно для его общей схемы.

В 1895 году проф. И. И. Иванов в своей монографии „Политическая роль французского театра в XVIII в." (ср. его же: „Новая культурная сила. Русские писатели XIX века", СПБ. 1901, стр. 354—5) привлек к сравнению еще один факт. По его указанию, диалог Молчалина с Лизой во втором действии, явл. 12 совпадает с подобной же сценой в пьесе французского драматурга XVIII века, Данкура: „Chevalier à la mode" (акт I, сц. 5). Сам инициатор этого сближения положительно утверждает, что это не заимствование, а совершенно случайное сходство, хотя даже отдельные фразы действующих лиц в обоих случаях совпадают: „Герой этой комедии, в общем, конечно не похож на Молчалина уже потому, что шевалье—аристократ". (О связях Г. о. у. с французской драмой XVIII века в 1906 году был сделан доклад Н. Н. Виноградовым в Неофилологическом Обществе при Петроградском Университете, но в протоколах Общества не изложен и потом нигде не был напечатан). Тот же проф. Иванов в юбилейной статье о Грибоедове („Мир Божий" 1894—XII; перепечатано в жур. „Читатель" 1897, № 38, октябрь, и в книге: „Новая культурная сила") сближает Чацкого с шекспировским Гамлетом — по общей их идейно-сценической ситуации. Мы еще вернемся к этому сближению.

Очень похоже на это сближение с Гамлетом другое, сделанное А. П. Маркевичем в его статье: „Несколько мелких заметок к комедии Грибоедова „Горе от ума", в журн. „Филологические Записки" 1897—II. Автор здесь находит, что в Чацком отразилась „главным образом личность самого автора, но с поправками, заимствованными из разных источников и из положительных типов (Альцест Мольера, Маркиз Поза Шиллера), и из наблюдений над образованнейшею молодежью того времени". Намеченное здесь впервые в русской критики сближение Чацкого с маркизом Поза осталось глухим намеком и не было (да и не могло быть) разработано ни Маркевичем, ни кем-либо другим.

Зато другое сближение того же отвлеченного, не литературного, а идейно-психологического характера в том же году было, наоборот, довольно подробно разработано. В 1897 году появился второй том обширной монографии Мариана Здзеховского о Байроне: M. Zdziechowski. Byron i jego wiek. Studya porównawczo—

mienie. Tom II. Czechy. Rosya. Polska. (W Krakowie. nakładem Akademii umiejętności). Здесь большой отдел дан русскому байронизму и целая глава (четвертая: „Puszkin i Grybojedow“, стр. 240—258) посвящена Грибоедову. Здзеховский был воспитанником петербургского университета, написал целую книгу, под псевдонимом М. Урсина, по русски: „Очерки из психологии славянского племени“ (1887), много изучал русскую литературу, в особенности славянофильскую. С другой стороны, он обнаружил обширные познания в Байроне и байронизме, и его книга явилась заметным вкладом в изучение байронизма. Наконец, поставленная им прямо тема о байронизме Грибоедова никогда никем не излагалась так подробно. Понятно, с каким большим интересом исследователь западных влияний на Грибоедова обращается к изучению названной главы у Здзеховского (книга коего, к слову сказать, очень редко встречается в России). Однако, его ждет немалое разочарование. У польского автора здесь много лишнего и нет многого необходимого. Расплывчаты и безрезультатны вводные страницы о предшественниках Грибоедова, в частности Пушкина. В специальной монографии излишни (особенно для русского читателя) элементарные сведения из биографии Грибоедова, ненужен и пересказ своими словами, по действиям, содержания Г. о. у. Автор опять вступает в полемику с известной статьей Белинского 1840 г. о Г. о. у., парадоксальность коей и без того всем очевидна; ненужно изложение общих суждений о Г. о. у. Пушкина, Аполл. Григорьева. Много спорного, чтобы не сказать плоского, в суждениях Здзеховского о психологии самого Грибоедова и его героев. После тонкого анализа образа Софьи, данного Гончаровым, неожиданно принижение ее понимания у Здзеховского, который изображает Софью как „чувственную помещицу крепостной эпохи“. Грубым непониманием является взгляд, будто Грибоедов был по призванию больше администратор, чем поэт; столь же натянуты рассуждения о том, что Грибоедов не мог любить по-настоящему, и т. д. Для историко-литературного исследования едва ли плодотворен постоянный уклон автора в суммарные морально-психологические сентенции, как и стремление популяризировать, упрощать вопросы. Всем этим загромождается и затемняется основная и очень важная тема—о байронизме в Г. о. у. (и в дальнейшем я буду избегать изложения этих партий в главе). К этой теме Здзеховский добирается только в середине главы. Он ставит вопрос: „Является ли Чацкий байронистом?“ и отвечает: „С героями великого поэта он

имеет то общее, что своим умом и сердцем он перерос окружающих его людей, а потому ведет с ними горячий бой. Но, кроме этой общей черты, характерен для героев Байрона безграничный размах страстей и возникающая отсюда их безмерность (nieokreślość). Мечтали о каком-то рае, не имея с действительностью ничего общего, или весьма мало, видели только, что кругом их царит зло, что наиболее общей формой, в какой проявляется это зло, является угнетение слабых сильными, и что поэтому, только борясь с сильными, они могут содействовать созданию своего рая. В этом отношении по следам своего вождя старались идти наиболее разумные из его последователей: так, напр., у Пушкина против цивилизации восставали, хотя и неумело, Кавказский Пленник, потом Алеко... Как Байрон и его последователи, восставал против общества Чацкий, но он тем от них отличался, что знал, во имя чего он борется с обществом, чего он хочет и в чем он упрекает людей, одним словом, вместо того, чтобы улетать в высь, он стоит на твердой почве. Его идеалом было распространение образования и науки в России, а необходимым условием для этого должно было быть уважение к образованию и науке в стране и вера в их благодетельное влияние. Образцом в этом отношении является Запад,— но только в этом отношении. Чацкий был заклятым противником слепого подражания иностранцам". „Чацкий является настолько трезвым умом, что причислять его к последователям героев Байрона чистой воды не приходится". Далее Здзеховский довольно неожиданно переходит к оценке сближения Чацкого с Альцестом и выдвигает против него другое сближение: с Стародумом. „Проф. Алексей Веселовский выводит тип Чацкого от Альцеста Мольера, но вернее было бы сравнивать Чацкого с Стародумом известной комедии Фон-Визина „Недоросль", 1782. Это произведение, как и „Горе от ума" является резкой сатирой на дикость и пустоту русской общественной жизни, а роль Чацкого в комедии Фон-Визина придана Стародуму. Стародум в своем существе, правда, манекен, а не живой образ, скроенный по известному в прошлом столетии шаблону — нравственного резонера, обращающегося со своими проповедями направо и налево, поучая зрителей, как они должны смотреть на представленных в комедии людей и их действия. Не в этом, понятно, заключается его подобие Чацкому, но в тех взглядах, которые они оба высказывают. Также, как и Чацкий, он проникнут глубоким уважением к прошлому России и боязнью, чтобы вследствие близких сношений с Западом эти особен-

ности народного духа не затерялись; он желает для России просвещения, но такого, которое не противоречило бы полученному историческому наследию, так как только в таком случае это просвещение подымет нравственный уровень общества". Привожу это сближение только как типичный образчик натяжек, каких столь много в литературе о „влияниях"; спешность и натянутость суждений характерна и для нашего автора. Они имеются и в дальнейших рассуждениях Здзеховского — о сочетании в Чацком и в самом Грибоедове черт рационализма XVIII в. и возбужденной эмоциональности первой четверти XIX в. О Чацком Здзеховский пишет: „Во всем, что он делает и говорит, он остается живым, порывистым, горячим человеком, и именно в этой силе его чувства, в этой способности к борьбе (вместе с грустным окончанием комедии, столь согласным с духом нашего века, который почувствовал такую пропасть между идеалом и действительностью) чувствуется, если не непосредственное влияние Байрона, то во всяком случае веянье романтично-байроновского духа времени. В особе Чацкого слились два века, два типа: резонер-моралист XVIII века и разочарованный боец, которого создал Байрон. Как кажется, и в душе Грибоедова оба эти века были очень близки один к другому: с XVIII веком его сближал недостаток того, что составляет нерв поэзии, недостаток поэтического настроения, которое уносит душу поэта в высь, украшая ее крыльями мечтательной фантазии; он смотрел на свет глазами холодного рассудка, не находил в нем ничего, что бы его заставило размечтаться; любить он, может быть, и умел, но не умел своих влюбленных чувств украсить образами фантазии". Не будем полемизировать с домыслами критика о любовной психологии Грибоедова, тем более, что к байронизму в Г. о. у. это и не относится. Нельзя, впрочем, не признать, что кое-что байроническое в настроенности Грибоедова верно угадано Здзеховским. „Но рядом с соединяющим Грибоедова с XVIII веком отсутствием в нем поэтической стороны души, благодаря чему он был недоступен никаким самообманам и руководствовался в своих думах и жизни только здравым рассудком, было в Грибоедове что-то романтическо-байроновское в высшем и самом благородном значении этого слова, так как не пресыщение, ищущее новых эффектов, не меланхолия или мечтательность руководила им, а какая-то кипящая, буйная, несокрушимая жажда подвигов, не дающая ему успокоиться на месте, и влекущая его в далекий мир". И дальше: „Эта жажда освободиться от пут обыденной

жизни, это сознание могущества собственных сил, эта жажда свободы и широкого кругозора для деятельности,—все это черты, сближающие Грибоедова с Байроном".

Однако для анализа литературного произведения таких домыслов, конечно, мало. И для Здзеховского ясно, что здесь возможно простое сходство, совпадение, а не влияние. Важно проработать не психологический, но чисто-литературный материал. К этому материалу критик приближается только в конце главы. „Остается вопрос, знал ли Байрона Грибоедов, так напоминающий его чертами своего характера, наиболее заслуживающими признания, и подвергался ли он воздействию его чар? Нам известно, что он его знал и ценил. В разговоре с Бестужевым, содержанием которого были Гете и Байрон, он отдавал, правда предпочтение первому, так как Гете в своих творениях был истолкователем всего человечества, тогда как Байрон, несмотря на „разнообразие мыслей своих", воссоздавал только сам себя. Но благодаря именно этому „разнообразию" Байрон был великаном духа, и чтобы подняться к его оценке, надо было иметь орлиные крылья. По мнению Грибоедова, это общераспространенный и ошибочный взгляд, что Байрона легко понять. Во всяком случае он не был доступен пониманию своих недалеких поклонников и подражателей из „модного света". Он стоял выше уровня современных умов, так как он, как Гете и как Шиллер, соединял с гениальностью широкие знания. В этом отношении и Грибоедов стремился пойти по их следам. Нельзя, однако, из этого делать вывода, что Грибоедов оставался под непосредственным влиянием Байрона. Правда, Чацкий во многих отношениях напоминает байронистов, но, как мы видели, Грибоедов мог его создать и собственными силами. Кроме того, для своего произведения он избрал форму комедии, в которой Байрон никогда не пробовал своих сил. Как бы там не было, к героям, переросшим окружающую среду и несошедшимся с нею, русский писатель чувствовал сильное тяготение: мы узнаем из довольно обширного плана ненаписанной трагедии „Радамист и Зенобия", что царь Армении Радамист обладал неспокойной душой и чувствовал в себе великие силы и жажду подвига, но благодаря обстоятельствам должен был ограничиваться одной охотой, с тоской ожидая каких-нибудь важных происшествий, когда бы он мог начать действовать, мог бы померяться силами с силами людей и враждебной обстановки, которые он должен был победить и отодвинуть с своей дороги; как и герои Байрона, благодаря этой своей высоте над уровнем окру-

жающих он был непонят ими и даже его возненавидели все, и, как эти герои, он должен был искать утешения и забвения в объятиях своей возлюбленной. В трагедии „Грузинская ночь“, из которой сохранилась только одна сцена (1827-1828), одним из главных действующих лиц является русский офицер, ниспосланный свыше во имя мести за преступление, совершенное грузинским князем; образ, по словам Булгарина, очень таинственный, как в отношении чувств героя, так и рода его мыслей, а потому вероятно, более или менее байроновского типа. Ясное дело, что все эти доводы представляют довольно слабые аргументы по вопросу о влиянии Байрона на Грибоедова, но одно представляется несомненным,—то, что он до известной степени подвергся обаянию великого поэта, так как знал его произведения и восхищался им и сам был похож на него в тех своих свойствах, которые он ценил в себе выше всего, именно, в кипящей энергии, в гордом сознании своих сил и превосходстве над окружающими, в жажде подвига и борьбы. Наконец, в герое, которого создал Грибоедов, все было родственно Байрону и байронизму, чем он влечет к себе: идеальные стремления, жажда правды, пыл чувства, способность к борьбе“. Как видим и в этой длинной цитате переплетаются доводы литературные с психологическими. Характеры русского поэта и его героя очерчены здесь чутко и метко. Но сам Здзеховский с объективностью, заслуживающей всякого сочувствия, указывает, что замеченное здесь сходство с Байроном и его героями еще не есть „влияние“. Что же касается литературного анализа, то в этом круге сразу чувствуется скудость фактов. Беседа о Байроне Грибоедова с Бестужевым изложена в воспоминаниях последнего несколько расплывчато. Из общего положения, что Грибоедов высоко ценил Байрона, еще не следует никаких конкретных приложений. В бумагах Грибоедова не осталось никаких упоминаний о Байроне, кроме одного в письме к Булгарину от 17 февр. 1826. из крепости: „Нет ли у вас Чайльд-Гарольда?“. Попытка Здзеховского сблизить с Байроном пьесы Грибоедова „Радамист и Зенобия“ и „Грузинская ночь“ не может быть плодотворной: до нас дошли только отрывки этих произведений, и то, что дошло, легче аналогизируется с Шекспиром, чем с Байроном. Что же касается „Горе от ума,“ то сам Здзеховский убедительно указывает, что Байрон не писал комедий, стало-быть, формальные элементы его творчества шли мимо драматургических приемов Грибоедова.

Остается, значит, только психологическое сходство поэтов и

героев. Оно бесспорно (впрочем, и преувеличенно: едва ли в Чацком „все родственно", напр., Каину) и хотя в большей доле своей случайно, но здесь допустимо и непосредственное возбуждение, шедшее от Байрона к Грибоедову. Моральное заражение Байроном, пережитое Грибоедовым и потом отобразившееся в Чацком, переплетается с такими же заражениями, шедшими к Грибоедову от Мольера, о чем речь впереди, и от Шекспира, о чем упоминалось выше.

Указанием на такое возбуждение, в сущности, исчерпывается все значение работы Здеховского.

Я довольно подробно изложил главу из книги Здеховского, как по мотивам указанным выше, так и потому, что книга редка и почти не известна в русском обществе. Странно, что даже А. Н. Весселовский ни в „Западном влиянии", ни в статье „Альцест и Чацкий", ни в „Этюдах о байронизме" не излагает и не оценивает суждений Здеховского о байронизме Грибоедова хотя с книгой польского историка литертатуры был знаком (см. „Этюды и характеристики", изд. 4, т. I, стр. 387; впрочем, отнесся он к ней довольно пренебрежительно, находя там „переходы от дельного и глубокого к поверхностному и даже смешному"). Это умолчание тем страннее, что сам Веселовский нигде не ставит прямо вопроса о влиянии Байрона на Грибоедова. В обзоре русского байронизма („Этюды и характеристики", стр. 398) он говорит только, в девяти строках, о знакомстве Грибоедова с сочинениями Байрона и о том, что поэт вставил упоминание о Байроне в реплику Репетилова. Такое умолчание и здесь, как и в эпизоде с Легрелем, оставляет место недоумению.

Из других русских историков литературы, если не считать случайных беглых упоминаний, о байронизме Грибоедова говорил еще только проф. В. В. Сиповский в своей „Истории русской словесности", ч. II (во втором, 1908, и следд. изд.; в первом, 1906. этого абзаца еще не было). „Живя в Персии, Грибоедов мог надосуге подвести итог своим впечатлениям о русской жизни; ему, как впоследствии Гоголю, в отдалении яснее и рельефнее предстали отрицательные стороны этой жизни, и его собственное одинокое положение, под впечатлением увлечения Байроном, обострило в нем убеждение, что свободолюбивой личности не ужиться среди устаревших, пошлых понятий обыденной жизни. По указанию критиков, многие характерные черты байронизма у него выразились даже в более сильной степени, чем у Пушкина,—негодование против ти-

равнии „общественного мнения“, непримиримая ненависть к „ложной культуре“, к „свету“, к безличной толпе и, как противовес этому, любовь к исключительным личностям, обреченным судьбой на одиночество среди мелкого и ничтожного общества,—вот характерные черты грибоедовского байронизма. Такое влияние Байрона еще сильнее укрепило в нем отрицательное отношение к людям „светским“, усилило в нем сознание своего одиночества и чувство симпатии к людям свободным, незнающим культуры: поэтому он сочувствовал кавказским горцам, „борьба горной и лесной свободы с барабанным просвещением“, — так назвал он однажды кавказскую войну. В это время, крупная личность, сдавленная обществом и культурной жизнью, была его излюбленным поэтическим образом. Так складывался постепенно в его воображении тип Чацкого“. Никаких фактических данных, биографических или, особенно, литературных, Сиповский не приводит. В общем его схема повторяет Здзеховского, а некоторые дополнительные соображения вызывают сомнения и возражение. „Увлечение“ Байроном не может быть документировано никакими фактами. Из воспоминаний Бестужева известно только, что Грибоедов высоко ценил Байрона, но ставил его, однако, ниже Гёте и возражал против светских увлечений им. Никогда Грибоедов не говорил о „ложной культуре“ и своей непримиримой ненависти к ней. Что именно влияние Байрона усилило в Грибоедове „сознание своего одиночества“ и что в Персии и на Кавказе „крупная личность“ „была его излюбленным образом“, это все только домыслы без точной документации.

В 1900 году вышла французская книга о русской литературе: K. Waliszewski. Littérature russe (в серии Histoires des littératures, Armand Colin et C-nie, Paris, 1900); в ней отдельная глава посвящена Грибоедову. Об отношениях Грибоедова к Мольеру здесь говорится очень бегло. Автор совершенно неоригинален „Горе от ума“ характеризует придерживаясь Легреля (хотя и не называет его имени). Он отдает неизбежную дань стиху „Пойду искать по свету“, но, как и Легрель, считает Чацкого не мизантропом, а „мизогином“ и видит разницу и в героях, и в самом заданиии: у Мольера это—изображение характера, у Грибоедова—изображение московского общества. Упоминаю об этой книге только ради полноты обзора.

Более оригинальны замечания другого автора, книжка коего хронологически следует непосредственно за книгой Валишевского.

(в 1901 г. некто Петр Руцкий предлагал признать сходство, в отвлеченной идейности, между „Горем от ума“ и диалогом Лукиана. Лукиан. Человеконенавистник. Перевел и объяснил Петр Руцкий. Рига, 1901, предисловие, стр. 2-4). П. Руцкий утверждает, что „диалог Человеконенавистник“ имеет отношение и к русск. литературе: Тимон по духу является родственным нашему Чацкому. Они оба яркие преставители пессимизма, для которого создают благодатную почву эпохи застоя и нравственного падения общества: „Тимон Лукиана далекий и грубый прототип нашего тонко чувствующего и нервного борца с общественным злом Чацкого“. Подробного сличения речей Тимона и Чацкого Руцкий не делает (он приводит только отрывок из монолога Чацкого: „С кем был“) и сам заявляет: „Между Тимоном и Чацким есть и глубокая разница“—именно в том, что пессимизм у Тимона „создает мрачную душевную болезнь, переходящую в зверскую ненависть к вероломным друзьям и находящую наслаждение в лютой мести“. Согласимся в этом с автором и не будем искать ближайшего сходства между двумя героями: Грибоедов мог, конечно, знать Лукиана в подлиннике (русский перевод дан был С. Шевыревым в „Мнемозине“, альманахе друга Грибоедова, кн. В. Ф. Одоевского, 1825 г., ч. IV). Но ближе искать аналогии обличительным монологам Чацкого не у Лукиана, а у Шекспира, о чем уже говорилось выше и чего коснемся ниже.

В 1902 г. („Театр и Искуство“ 1902, №№ 47-48, перепеч. в сборн. „Эфемериды“, Киев, 1912) появилась статья Н. Н. Николаева: „Общественный элемент в „Горе от ума“ и Мизантропе“. Автор встал в совершенную оппозицию Веселовскому и не желал согласиться с ним ни в чем. Однако Николаев не рассматривает статьи Весcловского по пунктам и сам не детализирует своего анализа, что ведет к поверхностности и неубедительности. В оценке самого Г. о. у. критик обнаруживает досадное непонимание, отрицая, напр., тесную связь Чацкого с личностью автора. Быть может, поверхностная манера изложения имела результатом, что статья Николаева, ставившая задачей настоятельно необходимый пересмотр традиции Весcловского, прошла незаметной и не оказала влияния на дальнейшую разработку вопроса. Одно замечание автора, впрочем, следует спасти от забвения. Это—оценка третьего акта Г. о. у.: „Такая широкая по захвату и важная по значению для переживаемого исторического момента галлерея общественных типов, какая проходит перед глазами зрителей в III действии Г. о. у., не имеет себе равного не только у Мольера, но вообще у кого бы то ни было“.

Насколько Николаев независим от традиции Веселовского, настолько покорен ей сын последнего, Юрий А. Веселовский в своей дельной информационной статье: „Грибоедов и западноевропейск. литературы“. Всего лучше, конечно, был знаком Грибоедов с французскою литературою. О влиянии мольеровского „Мизантропа“ на Г. о. у., влиянии отнюдь не лишившем, однако, русской комедии оригинальности и местного колорита,—едва ли стоит распространяться здесь. Близкое знакомство русского драматурга с творчеством Мольера не подлежит, вообще, сомнению. В известном письме к Катенину, помеченном январем 1825 г. и заканчивающемся словами: „Я как живу, так и пишу свободно и свободно“, Грибоедов, назвав „Скупого“—антропосом собственной фабрики“, сочувственно отзывается о „Мещанине во дворянстве“ и „Мнимом больном“ („Новости“ 1904, № 155; перепечатано в „Литератури. Вестнике“ 1904, IV, 73—74).

В 1907 году в Париже появилась книга под многообещающим заглавием: Olga Kramarewa. A. S. Griboïédov, sa vie, ses oeuvres. (Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l' Université de Paris). Paris. 1907. Такой обширной (20 печатных листов) работы о Грибоедове еще не появлялось не только на французском, но и на русском языке. Можно было ждать, что в ней, естественно, будет уделено особое внимание вопросу о соотношении Мольера и Грибоедова. Но работа О. Крамаревой, вообще, оказалась неоригинальной и скудной новыми материалами и воззрениями; такой же она является и в специальной главе о Чацком (chap. XI, pp. 265—287). Автор, располагавший всей вышеизложенной специальной литературой, не потрудился ее изложить, критически оценить, осложнить своими собственными изысканиями и, наконец, обобщить в окончательных итогах. Крамарева выбирает только две работы: Веселовского и Легреля, излагает их страничках на восьми, не подвергая самостоятельному анализу, и затем еще на одной страничке сообщает свое собственное „заключение“, где с некоторой нерешительностью присоединяется к мнениям Легреля. Таким образом, эта компилятивная книга не дала ничего нового по изучаемому вопросу и только обманула ожидания.

Из позднейших публикаций отмечу еще две французских книги. Это, во-первых, книга E. Haumant: „La culture française en Russie. 1700—1900“ (Paris, 1910). Здесь в беглом обзоре (pp. 384—85) автор утверждает, что пьеса Грибоедова является от-

кликом на „Мизантропа“. „По возвращении из далекого путешествия его герой, Чацкий, находится в Москве в обществе, которое имеет все пороки, возмущавшие Альцеста. Это—те же сплетни, предрассудки, интриги, за исключением того, что русская Селимена менее грациозна и более зла, чем та. Наконец, то же отчаяние, то же решение искать un endroit écarté, où d'être homme d'honneur on aît la liberté. Правда, у Мольера вы не найдете прообразов Фамусова, этого совершенного московского барина, Молчалина, осторожного карьериста, или интригана Загорецкого, или бахвала Репетилова. И между тем, в этих типах, столь национальных, есть черты, в которых чувствуется Мольер. Когда, например, Молчалин ласкает болонку (так! Н. П.) старой Хрюковой (так: Khrioukova), он приводит стих из „Femmes savantes“: Jusqu' au chien du logis il s'efforce de plaire. С другой стороны Загорецкий—персонаж, описанный Мольером, но которого он не осмелился вывести на сцену“ (Оман приводит реплику Альцеста о его противнике в судебном процессе).

Как видим, суждения Омана не отличаются оригинальностью, приводимые им сближения давно уже были указаны другими, мнение, что Софья более зла, чем Селимена, не доказано и недоказуемо, а мелкие неточности обнаруживают, что критик не утруждал себя более пристальным изучением Г. о. у.

В этом последнем отношении предпочтительна вторая книга: J. Patouillet. Le théatre de moeurs russes des origines à Ostrovski (1672—1850). Paris, 1912. Здесь Грибоедову отведена целая глава (седьмая). Автор, хорошо осведомленный в истории русского театра и знаток Островского, недурно знает и Грибоедова, и литературу о нем. Но и он не оригинален, его суждения часто навеяны Веселовским, на которого он и ссылается; новых наблюдений он не предлагает. Своим французским читателям Патуйе сообщает, что Грибоедов читал Мольера, что в Г. о. у. рассеяно много намеков на разные пьесы Мольера (которых сам он не перечисляет). Что касается „Мизантропа“, то Патуйе пишет: „Глубокое огорчение Альцеста, любовные неудачи, которые заставляют его бежать в отдаленное местечко, где есть возможность остаться честным человеком“, найдутся также и у Чацкого, обнаруживая между двумя героями, несмотря на глубокое различие, родство, которого автор (т.-е. Грибоедов) не хотел избежать, если только не искал его нарочно“. Этим и исчерпывается все, что автор имеет сказать по вопросу. Впрочем, отмечу одно частное

суждение автора, не встречавшееся раньше: „Гибридные имена Фамусова, Репетилова являются любопытным отголоском нашего языка“. Почему эти имена суть отголоски французского, а не латинского языка, остается неизвестно.

В 1912 году, в предисловии к лучшему русскому изданию сочинений Мольера, его редактор С. А. Венгеров так высказался о соотношении французского и русского комиков: „Кульминационным пунктом Мольеровского влияния, при всей гениальности знаменитой комедии, нельзя не считать „Горе от ума“. Как ни глубоко самобытно великое и чисто русское создание Грибоедова, но, все-таки, оно не только вылилось в мольеровских формах, но в нем определенно сказались отголоски общего настроения мольеровского „Мизантропа“. Не следует преувеличивать значение этого факта, как вообще никогда не следует придавать чрезмерного значения литературным заимствованиям. Для всякого сколько-нибудь талантливого писателя тема и приемы—не более как кусок мрамора, из которого можно сделать и нечто гениальное, и нечто вполне ординарное. У величайшего из всех писателей—Шекспира—совсем даже не было „выдумки“, он все свои сюжеты „заимствовал“. И Мольер тоже отовсюду заимствовал, и на упреки в этих заимствованиях спокойно отвечал: „Je prends mon bien partout où je le trouve“, отлично понимая, что в художественном произведении дело не в материале, а в его обработке. Однако преуменьшать роль образцов тоже не следует, в особенности, когда речь идет не о сюжете—вещи совсем дешевой, а о направлении и настроении. Конечно, Чацкий — родоначальник святого неудовольствия в русской литературе — есть явление вполне русское. Но в Мольеровском Альцесте Грибоедов имел перед собою яркое воплощение самого понятия о благородном гневе, и это страшно помогало в трудной задаче—дать выражение настроениям, совершенно новым в русской литературе. Как впоследствии Руссо для Толстого, так Мольер для Грибоедова был указателем пути“.

При такой сдержанной, объективной формулировке и таком здравом взгляде на заимствование тем и сюжетов трудно оспаривать суждение С. А. Венгерова. Однако, с другой стороны, указания на „мольеровские формы“ у Грибоедова, на „направление и настроение“, на „самое понятие о благородном гневе“, роднящие две пьесы,—слишком общи и не дают конкретных ссылок и определений, что так необходимо для точного учета.

В 1916 году, А. Н. Веселовский в пятом издании своей книги „Западное влияние в новой русской литературе“ сделал еще одно сближение, на которое прежде никогда не ссылался. „Из всех новейших, современных ему, неудачников Чацкий по своей чуткости к народным нуждам и способности страдать и мучиться из-за них всего ближе к Якопо Ортису, герою романа Фосколо“. Роман Уго Фосколо: „Последние письма Якопо Ортиса“ относится к 1802 году и, конечно, мог быть известен Грибоедову в итальянском оригинале или переводах (на русский язык он переведен, впрочем, только в 1883 г.). Веселовский говорит о соотношении Чацкого и Ортиса глухо, уклончиво. Но содержание автобиографического и политического романа Фосколо так далеко от „Горя от ума“, что о влиянии здесь и речи быть не может. Да и сам Веселовский спешит указать, что Чацкий „не покончит с собой в припадке малодушия, как Ортис, но гордо понесет свой крест до конца“, и т. д.

Доселе большинство критиков сопоставляло „Горе от ума“ с французской литературой. Сопоставления с литературами английской (Гамлет), немецкой (Виланд), итальянской были случайны. В самое последнее время была сделана попытка поставить Грибоедова под влияние славянской, именно—польской литературы. Проф. Казанского университета, П. М. Петровский в своей статье: „Грибоедов и Немцевич“ („Рус. Филологич. Вестник“, 1917—I) сближает „Горе от ума“ с комедией Ю. У. Немцевича „Powrót posła“, изданной в Варшаве в 1790 году. Автор подробно излагает содержание пьесы, характеризует действующих лиц, комментирует все политические отзвуки четырехлетнего сейма, отобразившиеся в речах персонажей комедии. Не пересказывая подробностей, возьму из статьи только существенное. Сам проф. Петровский пишет: „Разбор комедии „Возвращение депутата“ показывает, что в ней в сущности две фигуры напоминают персонажи „Горя от ума“ — староста и Валерий“. „Как Валерий, так и Чацкий—люди молодые, проникнутые лучшими гражданскими стремлениями,—сталкиваются с невежественной, заскорузлой средой... оба они возвращаются на родину после пребывания в более просвещенных краях—Чацкий, повидимому, из-за границы, Валерий из Варшавы... Оба они, уезжая из своих родных мест, оставили там любимую девушку, и оба, пребывая в разлуке с нею, продолжают любить ее. Среда, с которой они сталкиваются, довольно однородна,—Фамусов есть русское видоизменение старосты“. „Сопоставление старосты,—самого яркого типа в комедии Немцевича—с Фамусовым весьма по-

учительно". „Оба они люди уже пожилые, чтобы не сказать старые, оба воспитаны в строго кастовых, дворянских понятиях, оба любят вредный для родины, но выгодный для них „старинный строй государства". „К просвещению и польский, и русский Фамусовы относятся также одинаково, староста говорит подкоморию: „Я знаю, что Вам приятна всякая перемена, всем этим дикостям Вы научились в книгах, в тех книгах, над которыми уже потеряли глаза. Я, не читающий никогда, или по крайней мере читающий мало, знаю, что всего лучше так, как бывало прежде". „На роль материальных соображений при браке староста и Фамусов смотрят также одинаково".

Таково сходство двух пьес. Насколько оно близко и является ли совпадением или заимствованием? Нигде в биографических материалах по Грибоедову нет указаний на знакомстро его с пьесой Немцевича. И проф. Петровский только предположительно допускает, что Грибоедов, находясь в 1813—15 гг. в Белоруссии, имел „повод познакомиться с польской стихией, в частности литературой". Но допустим, что он читал комедию Немцевича. Повлияла ли она на „Горе от ума"? Сам инициатор сближения указывает, что только „в сущности две фигуры напоминают" у Грибоедова пьесу Немцевича. Действительно, остальные персонажи вовсе не сходны. Героиня Немцевича Тереза всей своей ситуацией разнится от Софьи: любит Валерия и в его отсутствии, и ничто в ее поведении не напоминает ночных встреч с Молчалиным. Этого последнего никто и ничто не напоминает в „Возвращении депутата". Главным героем пьесы является не Валерий, а старик подкоморий, благородный отец и гражданин, ни на кого в „Горе от ума" непохожий. Его жена, как и жена старосты, тоже не имеют аналогии в „Горе от ума". Вся сценическая интрига совершенно по-разному построена в сближаемых пьесах, и у Немцевича она, по признанию Н. М. Петровского, „не особенно естественна", „в судьбе героя и героини между русской и польской пьесой замечается существенное различие". Вообще, по признанию критика, пьеса Немцевича художественного значения не имеет и является драматизированным политическим памфлетом. Добросовестный критик находит сам, что даже „сравнение Валерия с Чацким не вполне удобно, так как материала для характеристики первой из этих фигур в подробностях сравнительно мало". И все его изложение показывает, что вообще сближение двух комедий натянуто. Впрочем, критик и сам это сознает. Он иронизирует над исследователями, которые „впадают в часто встре-

тающуюся крайность—прискание одинаковых слов, из которых делается вывод о связи" двух произведений. „Некоторые любители подобного метода решительно не позволяют славянскому поэту самостоятельно сказать, что на заре заалел восток,—эта фраза непременно найдется у какого-либо более раннего иностранного автора и докажет зависимость нашего писателя от него". Правда, проф. Петровский не удерживается от соблазна и спешит указать, что „точки соприкосновения между „Возвращением депутата" и „Горем от ума" могут быть найдены и в отдельных выражениях"; например, Валерий, по его словам, „среди стольких развлечений не изменился" по отношению к Терезе—не то ли говорит и Чацкий: „ни развлечения, ни перемена мест" не охладили в нем прежних, с детства питаемых им чувств к Софье". Однако вслед затем критик заявляет: „Но настоящая статья написана вовсе не для того, чтобы число догадок о заимствованиях русских писателей у иностранцев увеличить еще на одну единицу". Для чего написана статья, после этого становится загадочно. Ясно, что связи между двумя комедиями нет, совпадения случайны и отдаленны, и Немцевича необходимо исключить из учета „западных влияний" на Грибоедова.

Из представленного обзора „западных влияний" на „Горе от ума" видно, что конкурирующие авторы и произведения далеко не равносильны. „Мизантропа" Лукиана, „Историю Абдеритов" Виланда, „Танкреда" Вольтера, „Модного кавалера" Данкура, Грессетова „Злого", Байрона в его целом; „Возвращение депутата" Немцевича, „Свадьбу Фигаро" Бомарше, „Гамлета" Шекспира, „Дон-Карлоса" Шиллера, мы сразу, и без большого сопротивления инициаторов сближения, выбросим из дальнейшего обсуждения—по очевидности натяжек.

И тогда остается один Мольер.

3. Это издавна намеченное сближение взялся разработать Алексей Н. Веселовский. В „Вестнике Европы" 1881—III появилась его статья: „Альцест и Чацкий"; в том же году она была перепечатана в его книге: „Этюды о Мольере. Мизантроп". Затем статья перепечатывалась в „Этюдах и характеристиках" (первое издание—1894, четвертое—1912); сжато результаты изучения приводились Веселовским в его „Западном влиянии в новой русской литературе" (пятое издание—1916). На протяжении тридцати пяти лет автор не раз пересматривал свою работу, делал в ней вставки, сокращения, некоторые переработки. Если к этому еще прибавить,

что статья написана выдающимся знатоком Мольера, который вместе с тем всегда близко интересовался русской литературой и, в частности, сделал не мало для специального изучения Грибоедова, то естественно заключить, что данная тема в статье Веселовского разработана наилучшим образом. Статья эта, действительно, стала классической в русской литературе. Брошенное некогда Дмитриевым сближение Веселовский разработал детально, и его труд приобретает весьма важный и методологически, и по существу интерес. Он получил широкую популярность, и его положения вошли в школьные учебники, в программы для самообразования, в „темники“ и „вопросники“ по русской литературе. С ним необходимо посчитаться.

Из 19 страниц, занимаемых статьей „Альцест и Чацкий“ в последнем издании „Этюдов и характеристик“, восемь первых посвящены общеевропейской эволюции типа мизантропа и затем восприятиям мольеровской комедии в старой русской литературе до Грибоедова; страницы две отданы схематической личной характеристике Мольера и Грибоедова в моменты создания их пьес, и только остальные десять страниц,—стало быть, около половины всей статьи,—заключают в себе специальный анализ темы.

Не вдаваясь в подробное изложение этой части статьи (и без того небольшой), прямо возьмем из нее все основное, существенное. Прежде всего автор устанавливает близкое знакомство Грибоедова с творениями Мольера—по отзывам в переписке Грибоедова. Затем Веселовский указывает в „Горе от ума“ отголоски других произведений Мольера, кроме „Мизантропа“: 1) слова Молчалина „собаке дворника—чтоб ласкова была“ по мнению Веселовского есть „перевод стиха из „Femmes savantes“ (сцена третья): Jusqu'au chien du logis il s'efforce de plaire (в этом с Веселовским согласны и Легрель, и Ашкинази, и Оман); 2) реплика Чацкого против европейского костюма и в пользу старой русской одежды „имеет много общего“ с разговором Сганареля и Ариста в „Школе мужей“ о старом наряде („ainsi qu' en ont usé sagement nos aïeux“. Потом автор намечает параллели между „Мизантропом“ и „Горем от ума“.

Их довольно много (перебираю их в том порядке, как излагает Веселовский): 1) характеристика Загорецкого „вполне подходит“ к портрету плута в реплике Альцеста к Филэнту (акт I, сц. I, ст. 125—140; Оман присоединяется к этому сближению); 2) восклицание Чацкого: „искать по свету, где оскорбленному есть чувству

уголок"— „чрезвычайно близко" к словам Альцеста: „chercher sur la terre un endroit écarté, où d'être homme d'honneur on ait la liberté" (это сближение, кажется, самое популярное,—в нем согласны все писавшие); 3) „в обоих произведениях мы видим в лице героя развитого и умного человека, доходящего иногда до крайнего пессимизма, резкого в суждениях и отношениях к людям"; 4) „его одиночество среди них скрашивает лишь привязанность к женщине, которая предпочитает ему глупца" (Гнедич присоединяется к последним двум пунктам); 5) „случайность (находка и чтение письма Селимены, подслушанные Чацким толки о нем в швейцарской и сцена между Софьей и Молчалиным) открывают ему глаза, последняя надежда рушится, и он порывает все связи с обществом"; 6) „сочувствие Альцеста к старинным добродетелям (vertus des vieux âges) идет в уровень с теми речами, за которые Чацкий может прослыть старовером"; 7) в неумении сдерживаться, промолчать, где нужно, они опять сходятся"; 8) беседа Фамусова со Скалозубом о москвичах во II-м действии в присутствии Чацкого напоминает сплетни в салоне Селимены в присутствии Альцеста (акт II, сцена 5); 9) Чацкий „клеймит", в глаза Софье, Молчалина насмешками, удивляясь, чем он мог пленить ее; то же делает Альцест в первой сцене 2-го акта, осмеивая внешность и приемы Клитандра" (это поддерживает и Гнедич); 10) Как Грибоедов, „точно так же и Мольер не хочет закрывать глаза на своего героя, на излишнюю его горячность и запальчивость", „на нетерпимость, отзывающуюся чуть не доктринерством" (эти черты еще в 1830 г. указывал В. А. Ушаков); 11) „Софья, даже разлюбив Чацкого, не может не найти, что он остер, умен, красноречив, в последней сцене с ним она доходит даже до того, что перед ним обвиняет себя кругом. Селимена внутри себя презрительно относится ко всем своим поклонникам, кроме Альцеста, ей смутно нравится его „суровая добродетель", неукротимый дух: придавая своему кокетству с другими вид забавы, она очень заботится о том, чтобы не потерять в глазах Альцеста, она искусно отводит все подозрения, делает уступки и под конец тоже кается перед ним"; 12) „Что-то подобное Филэнту (по крайней мере, по отношению к его главной стороне—умеренности и аккуратности) нам представится в характере Молчалина, составляющем умышленно резкий контраст с порывистым Чацким"; 13) „в изображении нравов, обрисовке очередных вопросов, формулировании мнений передовой молодежи" — „Альцест стал декабристом".

Этим исчерпывается круг сближений у Веселовского. Как уже упомянуто выше, Н. Н. Гнедич указывает и еще несколько аналогий. Мы их присоединим к перечню Веселовского под общим счетом. 14) „Софья спрашивает: „Случалось ли, чтоб вы, смеясь или в печали, ошибкою, добро о ком-нибудь сказали“. Филинт спрашивает Альцеста:

Mais il est véritable aussi que votre esprit
Se gendarme toujours contre tout ce qu'on dit.
Et que par un chagrin que lui même il avoue,
Il ne saurait souffrir qu'on blâme ni qu'on loue.

Альцест говорит на это:

C'est que jamais, morbleu! les hommes n'ont raison,
Que le chagrin contre eux est toujours de saison,
Et que je vois qu'ils sont, sur toutes les affaires,
Loueurs impertinents, ou censeurs téméraires.

15) „Когда он узнает, что Селимена его не любит, он говорит ей:

Aussi ne trouvais-je aucun sujet de plainte,
Si, pour moi, votre bouche avait parlé sans feinte;
Et rejetant mes voeux, dès le premier abord,
Mon coeur n'aurait eu droit de s'en prendre qu'au sort,
Mais d'un aveu trompeur voir ma flamme applaudie,
C'est une trahison, c'est une perfidie
Qui ne saurait trouver de trop grands châtiments,
Et je puis tout permettre à mes ressentiments.
Oui, oui, redoutez tout après un tel outrage;
Je ne suis plus à moi—je suis tout à la rage.

То же говорит Чацкий: „О, Боже мой—кого себе избрали! Когда подумаю, кого вы предпочли? Зачем меня надеждой завлекли, зачем мне прямо не сказали...я с вами тотчас бы сношения пресек“ и пр. 16) Когда Альцест встречает Селимену, узнав содержание ее письма, он говорит ей то же, что и Чацкий Софье в последнем акте.

Rougissez bien plutôt, vous en avez raison;
Et j'ai de sûrs tèmoins de votre trahison.
Voilà ce que marquaient les troubles de mon âme.
Ce n'était pas en vain que s'alarmait ma flamme;
Par ces fréquents soupçons, qu'on trouvait odieux,
Je cherchais le malheur qu'ont rencontré mes yeux!

(Гнедич подразумевает здесь, очевидно, слова Чацкого: „Скорее в обморок, теперь оно в порядке, важнее давишней причина есть тому. Вот, наконец, решение загадке!“ и проч.). 17) „По более всего сходства в самом конце пьесы. Альцест, как и Чацкий, говорит:

Mon coeur à prèsent vous déteste.
Et ce refus lui seul fait plus que tout le reste.
Puisque vous n'êtes point, en des liens si doux,
Pour trouver tout en moi, comme moi tout en vous,
Allez, je vous refuse; et ce sensible outrage
De vos indignes fers pour jamais me dégage:

(Гнедич опять не ссылается здесь прямо на текст, но очевидно имеет в виду слова Чацкого: „Довольно!.. с вами я горжусь моим разрывом“).

II.

4. Итак, перед нами около двадцати пунктов, сближающих „Горе от ума“ с „Мизантропом“. Как мы видели из хронологического обзора, они собирались в течение целого столетия как русскими, так и французскими критиками и историками литературы. В разное время и лицами разной компетентности они указывались то глухо, без всяких дальнейших рассуждений, то со всякой точностью и аргументацией. Сведенные в один список, они поражают своей пестротой и разнокалиберностью. Никто из писавших по вопросу, ни даже А. Н. Веселовский, не пытался их так или иначе систематизировать и распределить по степени значительности, по художественным или психологическим качествам. И теперь, вновь приступая к пересмотру, приходится впервые производить подобную работу. Здесь, на примере Грибоедова, ярко сказывается общая хаотичность в состоянии методов и принципиальных воззрений в области, так называемых „литературных влияний“. Между тем, русская литература, как одна из младших европейских литератур, естественно, оказалась под огромным давлением старших, и в русской литературной историографии образовалась особая область и особая группа исследователей—для разработки „влияний“. Как раз именно Алексей Н. Веселовский является главным представителем этой группы. В своей книге: „Западное влияние в новой русской литературе“, ставшей классическим трудом, он собрал в общую картину всё главное, что можно было бы сказать о западных литературных влияниях в России. Вокруг него и вслед за ним другие исследователи, отрываясь от магистрали, углублялись в далекие поиски специальные по отдельным жанрам, писателям, круп-

ным произведениям. Образовалась целая специальная библиотека по западным влияниям на Пушкина, и она непрерывно пополняется. Написано целое рассуждение о влияниях Гёте на Пушкина (В. Розов: Пушкин и Гёте. Киев. 1908); десятки статей посвящены байронизму Лермонтова. Немало трудов создано и по русским „влияниям", напр., имеется целая книга о влиянии Пушкина на Лермонтова (Б. Неймана). Есть, повидимому, какая-то особая привлекательность в этих поисках влияний, в том, что немцы иронически называют Parallelenjägerei. Тем поразительнее, что до сих пор никто у нас не попытался разработать методологию таких изучений, и здесь царит невообразимая путаница и беспринципность. И прежде чем перейти к специальному анализу западных влияний на Грибоедова, приходится несколько разобраться в общих понятиях и приемах изучения.

Присматриваясь к этим приемам, замечаешь, что они легко сбиваются на буквализм и формализм. Считается всего убедительнее, если изыскателю удается найти у двух сравниваемых авторов буквально схожие фразы; тогда без колебаний устанавливается, что позднейший автор находился под влиянием предшественника. Понятие „влияния" при этом не определяется, и, таким образом, любую цитату, приводимую писателем, можно объявить „влиянием". И, несомненно, часто буквальные заимствования суть не более, как цитаты, только без ссылки на источник. Так, Пушкин в „Онегине" берет из „Горя от ума" фразу: „и вот общественное мненье". Иногда сами поэты поясняют, откуда взята цитата, иногда — нет, и в последнем случае для комментаторов начинаются поиски, подчас с забавными ошибками и пререкательствами. Грибоедов был виновником одного из таких эпизодов. В первом акте (стр. 386) Чацкий говорит Софье: „И дым отечества нам сладок и приятен". В Жандровской и Булгаринской рукописях этот стих подчеркнут, в первопечатном издании 1825 г. набран курсивом и в позднейших обыкновенно передается разрядкой. Кому принадлежит этот стих? С. Н. Глинка на своем журнале „Руский Вестник", выходившем в студенческие годы Грибоедова, ставил эпиграф: „Отечества и дым нам сладок и приятен". Но еще раньше в трагедии М. В. Крюковского „Пожарский, или освобожденная Москва" (1807) появились два стиха:

И степи, камни; все и даже самый дым
Жилищ отеческих я сердцу чту святым.

А еще раньше, в 1801 г., в „Ручном дорожнике для употребления на пути между Императорскими Всероссийскими столицами“ Ивана Глушкова, стоял эпиграф: „Patriae suae et fumus est dulcis“. Грибоедов мог бы перевести для своей комедии это латинское изречение, но едва ли это было нужно, так как эпиграф к „Русскому Вестнику“ был взят Глинкой из знаменитого поэта: в стихотворении Державина „Арфа“, конечно, известном и Грибоедову, стояло:

Мила нам добра весть о нашей стороне,
Отечества и дым нам сладок и приятен.

Так этот стих напечатан у Державина в издании 1808 г., сама же „Арфа“ написана в 1798 году. Но еще четырьмя годами раньше выражение о „дыме отечества“ было употреблено, как пословичное, в письме Лобысевича к Георгию Конисскому, на что, как на находку, указал один библиограф. Другой библиограф тотчас же возразил, что тот же стих, только по латыни, напечатан на заглавном листе журнала Ф. Туманского „Российский Музеум“ в том же 1794 году: „Et fumus patriae est dulcis“. Он же разъяснил, что эта пословица, вероятно, сложилась в схоластической латыни, но источником ее являются стихи Овидия из „Понтийских посланий“ („Fumus de patriis posse videre focis“ и т. д.). Овидием увлекался Пушкин в ссылке, несомненно, его знал еще лучше Грибоедов, усердно изучавший классиков в университете. Но Овидий в своих стихах упоминает Итаку и Одиссея. Оказывается, что в „Одиссее“, в первой песни хитроумный герой мечтает, как было бы сладко увидеть с своего корабля хоть дым от кровель домов его родины. Справок в египетской и индийской поэзии не было сделано, но и без них цепь сопоставлений от „Горя от ума“ до Гомера достаточно длинна. Откуда же заимствовал Грибоедов свой знаменитый стих? Для эрудитов и библиографов разрешение этой загадки, должно быть, увлекательно, а по существу довольно безразлично, взял ли Грибоедов цитату из Державина, или из путеводителя, или из Гомера. Сам стих в комедии имеет третьестепенное значение, и в конце концов, Грибоедов и сам мог бы создать этот стих, вложив в него простое, всем нам доступное и знакомое ощущение.

Таких буквальных совпадений в безбрежной мировой литературе найдется сколько угодно, и часто они окажутся не только не „влиянием“, не только не цитатой без ссылки, но просто слу-

чайным совпадением. Вот Чацкий увидя Софью на темной лестнице, восклицает (IV 301—302): „Она! она сама! Ах, голова горит, вся кровь моя в волненьи“. А вот Дмитрий Самозванец, в сцене у фонтана, завидя Марину, говорит: „Она! Вся кровь во мне остановилась“. Реплики очень близки друг к другу, и сейчас же можно начать устанавливать влияние: Пушкин прослушал „Горе от ума“ в Михайловском, как раз когда писал „Бориса Годунова“, и т. д. И обратно: Грибоедова можно уличить в заимствовании у Жуковского. В „Горе от ума“ сказано: „Для нас ровнехонько, про всех готов обед“. А у Жуковского в „Громобое“ (1810) стоит: „Для всех—чужих, своих—обед“. Правда, в контексте „Громобоя“ эта фраза имеет иной смысл, чем у Грибоедова, но буквалистам достаточно внешнего совпадения. Вот у Надсона имеется известный образный стих: „Пусть арфа сломана — аккорд еще рыдает“. Можно заподозреть оригинальность стиха. Ведь у Кюхельбекера, в стихотворении „На смерть Байрона“ (1824) найдется фраза:

Еще трепещет голос струн
Но нет могучего поэта.

Правда, здесь нет буквального совпадения, но образы родственны, Надсону могли попасться на глаза стихи Кюхельбекера и он их слегка переработал... Вот у М. Горького в его автобиографической повести „В людях“ (П., 1918, стр. 255) читаем об отроческих годах писателя: „Я был плохо приспособлен к терпению, и если иногда проявлял эту добродетель скота, дерева, камня,—я проявлял ее ради самоиспытания“. Можно доказывать, что Горький читал переписку Грибоедова и заимствовал, без указания источника, свою фразу из письма Грибоедова к Бегичеву от 13 сентября 1825 г.: „Я никак не намерен вооружиться терпением; пусть оно остается добродетелью тяглого скота“. Вот Н. Г. Чернышевский в письме к А. Н. Пыпину 27. IX. 1847 рассуждает: „Есть жизнь другая, жизнь внутренняя, душевная. Это-то и есть истинная жизнь. В ком есть она, тот занимается внешней жизнью и заботится о ней только настолько и постольку, чтобы она не мешала внутренней жизни“ („Современ. Мир“ 1908, XII, 48, в ст. Е. А. Ляцкого: Чернышевский в университете. Чернышевскому тогда было 19 лет). Сравним это с письмом Грибоедова к кн. А. И. Одоевскому (начало июня 1828 г.): „Есть внутренняя жизнь нравственная и высокая, независимая от внешней“. Вот, стало-быть, и здесь „заимствование“.... Ещё:

несомненнее сближение Чехова... с Августом фон-Коцебу. Веселая шутка Чехова называется „Трагик по неволе". У Коцебу же есть пьеса „Der Schauspieler wider Willen" (1803). Все четыре примера подобраны мною самим, и читатель может заподозреть меня в шарже. Шарж был бы законен, подчеркивая только прием, весьма распространенный в литературных работах по „влияниям". Однако, в этих же работах найдутся сближения, превосходящие натянутостью любой шарж. Так, в специальной работе С. И. Родзевича по западным влияниям на Лермонтова („Лермонтов, как романист", Киев, 1914) таких сближений набрана целая куча. У Лермонтова сказано: луна красна; оказывается, „поэт идет как-бы по стопам В. Гюго", который говорит: „lune ardente et rouge". Лермонтов о степи замечает что она „раскинулась лиловой пеленой" в тумане,—это „напоминает опять о Гюго", у которого мавританский город „в тумане рисуется на фиолетовом горизонте", и т. д.

Чтобы не отвлекаться от Грибоедова, приведу еще примеры таких же сближений „Горе от ума"—с Державиным. Их предлагает Иванов-Разумник (Сочинения, т. V, Пушкин и Белинский, П., 1916, стр. 13): „Не лишне будет указать, что и у Грибоедова мы находим отголоски державинской поэзии. Как известно, знаменитый стих, вложенный в уста Чацкаго „И дым отечества нам сладок и приятен" составляет буквальное повторение (вероятно, цитату Чацкого) из „Арфы" Державина,—не один раз и до того встречавшееся выражение.—Точно также и фраза Софьи, на вопрос о Чацком: „Ужель с ума сошел?"—„Не то, чтобы совсем"...—почти дословно взята из диалога Заруцкого с Мариной в „Пожарском" Державина: „Он недруг с нами?—Не так, чтобы совсем"... Число таких примеров, которые показывают влияние Державина на последующих русских писателей, можно было бы, повторяем, значительно увеличить". Несомненно, „число таких примеров" можно не только „значительно", но и до бесконечности увеличить. Только „показывать влияние" они, конечно, не будут.

Ясное дело, что прием буквальных сопоставлений, хотя и практикуемый широко, поверхностен и недоказателен. Даже в тех случаях, когда вполне доказано заимствование той или другой фразы одним писателем у другого, оно еще не есть влияние, ибо не является результатом возбуждения творческой фантазии. Часто же такое сходство является простым совпадением. Когда в 1825 г. появились в печати „Братья-разбойники" Пушкина, то сходство

внешней ситуации: юноши, умирающего на глазах старшего брата и связанное с этим некоторое сходство в отдельных выражениях дали критике повод сейчас же усмотреть здесь „следы глубоких впечатлений Байрона“ и утверждать, что „разбойник младший напоминает своею участью меньшого брата „Шильонскому Узнику“. Так как „Шильонского Узника“ Жуковский напечатал раньше Пушкина, и Пушкин, предполагается, читал Жуковского, то готов новый пример „влияний“. Однако, вот факт биографический: посылая Вяземскому „Братьев-разбойников“, Пушкин писал ему 11 ноября 1823 г. из Одессы: „Некоторые стихи напоминают перевод Шил. Узн. Это несчастье для меня. Я с Жуковским сошелся нечаянно, отрывок мой написан в конце 1821 года“, т. е. в том же году, когда Жуковский переводил „Шильонского Узника“. Здесь мы имеем случай более сложный, чем совпадение нескольких слов. Предположение о „влиянии“ устраняется заявлением самого Пушкина, и устанавливается важный момент: два поэта одновременно могут создать одинаковые стихи и целые поэтические ситуации независимо один от другого. Если возможно это, то возможно совпадение и образов или лирических движений. Известно стихотворение Мережковского: „Потух мой гнев, безумный, детский гнев“, где изображается тщетная попытка влюбленного забыть возлюбленную, уронить ее в его собственных глазах, уйти от нее навсегда—и возвращение к ее ногам с изъявлением покорности. Стихотворение написано с искренним подъемом, в характерном для Мережковского 90-х годов стиле. Но вы берете стихотворение Ю. Нелединского-Мелецкого: „Прости мне дерзкое мечтанье“,—и оказывается, что хотя буквальных совпадений и нет, но за то на лицо аналогичное настроение, то же любовное соотношение, наконец, та же композиция, protasis и apotasis. Можно бы с большим успехом развивать здесь аргументацию от сходства к зависимости, но едва ли кто поверит, что Мережковскому, чтобы написать свое стихотворение необходимо было рыться в забытых стихах второстепенного поэта XVIII века: слишком проста и ясна тема, чтобы не верить в ее самостоятельное возникновение у Мережковского. Бывают случаи гораздо труднее, когда фабула сложна и необычна, а разработка ее обставлена своеобразными подробностями; в таких случаях легче доказывать, что позднейший автор воспроизводит схему предшественника. Но вот Ф. Д. Батюшков (см. его „Критические очерки и заметки“) сопоставил рассказ финского писателя Арнберга „Ночь на Ладоге“ и повесть Толстого „Хозяин

и работник“ и установил, как два писателя разных национальностей, несоизмеримые по таланту, одновременно, совершенно не зная друг о друге, разработали один и тот же сюжет с удивительным совпадением подробностей.

Что касается до сценических фабул и композиционных схем, то специальным исследованием Ж. Польти уже установлено, что их в распоряжении художественной фантазии вообще немного, и каждое новое произведение, как бы оно ни было оригинально, неизбежно подойдет под ту или другую схему, где-то, когда-то, кем-то уже использованную в мировой литературе (см. А. Н. Веселовский. Этюды и характеристики, ст. „Будущность русской комедии“). И если бы в каждый данный момент историк, изучающий литературные влияния на известную пьесу, мог знать и помнить все комедии всех стран и народов, он пришел бы в отчаяние: такой огромный рой сходств в отдельных фразах, в образах, композиции, идейности, дружно окружил бы изучаемую пьесу. При широкой начитанности литераторов и ссылаясь на легко возможные случайности, всегда было бы при этом нетрудно доказать, что ту или другую пьесу обвиняемый в заимствовании драматург знал — или в подлиннике, или в переводе, или в устных пересказах начитанных приятелей, и т. д. Счастье историков в том, что они просто не знают всех этих пьес.

Но в таком случае следовало бы остерегаться поспешных сближений и быть требовательнее в приемах установления „влияний“. Между тем, этого не наблюдается.

Помимо склонности к выискиванию буквальных совпадений, историки литературы обнаруживают еще другое вредное пристрастие. Там, где нет очевидного сходства, они устанавливают аналогию путем схематизации. При этом всё индивидуальное, конкретное, красочное стирается, получается отвлеченная схема, мертвый скелет, который потом легко объявить как две капли воды похожим на другой такой же обнаженный от плоти и крови скелет. Примеров подобной операции великое множество, и проделать ее очень легко. Вот перед нами две пьесы: „Мнимый больной“ Мольера и Г. о. у. Обе пьесы весьма далеки друг от друга и по сценическому замыслу, и по образам, и по бытовому содержанию,— настолько далеки, что ни один из перечисленных выше критиков не решился сопоставить их ни в общем, ни в деталях. Но при желании можно доказывать, что сон Софьи Фамусовой есть заимствование из четвертой сцены III акта „Мнимого больного“, где

Анжелика тоже рассказывает сон. Отбрасывая из обеих пьес все индивидуальное, получим такой скелет для эпизода: 1) Анжелика, как и Софья, выдумывает сон, 2) Анжелика, как и Софья, рассказывает его отцу, 3) здесь и там рассказ имеет целью — выгородить из щекотливого положения, 4) в обоих случаях девушка выгораживает своего возлюбленного, наконец, 5) в том и в другом сне говорится об опасности, в которую попадает рассказчица. Стоит перечесть соответствующие акты сопоставляемых пьес, чтобы видеть, что сходство здесь только внешнее, натянутое, и я первый не верю, чтобы Грибоедов заимствовал не только содержание, но и идею сна у Мольера. Но приемы, какими установлено мною это мнимое сходство-заимствование, ничуть не хуже (и не лучше) тех, которыми установлено множество других таких же аналогий.

Другой пример подобной схематизации предложил проф. И. И. Иванов в своей упомянутой выше статье о Грибоедове, написанной в 1894 г. (перепеч. в кн. „Новая культурная сила" 1901 г.). Критик протестует против „навета", что комедия Грибоедова „и в особенности характер Чацкого — заимствованы", „будто Чацкий — копия с Альцеста". „При известной страсти всюду отыскивать влияния и заимствования, можно, конечно, открыть их и в данной пьесе". Но — „это представление могло возникнуть только при беглом и поверхностном сравнении обеих пьес. С первого взгляда, действительно, бросается внешнее сходство и внутреннее родство мотивов. И в том и в другом случае герои протестуют против общественных зол и в то же время влюблены, попадают в смешное положение, благодаря своей запальчивости и своему увлечению, и, в конце концов, отступают побежденными. Но этими общими чертами и ограничивается сходство и родство. И таких черт можно найти не мало не в одном мольеровском „Мизантропе". Например, шекспировский Гамлет тот же Альцест и Чацкий, только с специальной практической задачей. Удалите эту задачу, месть за убийство отца и позор матери, и интрига с Офелией немедленно выступит на первый план, и получится основа „Мизантропа" и „Горя от ума". Вы увидите идеалиста, заброшенного в совершенно неподходящую для него среду и на горшее несчастье полюбившего одно из ничтожнейших детищ этой среды. Частности будут различны: Офелия не то же, что Софья, все равно как и Селимена не похожа на московскую барышню, но сущность романической интриги не изменится. В общих чертах не изменится и сущность идеальной драмы: датский двор не совсем

похож на двор Людовика XIV, и еще менее на салон Фамусова, но все три среды одинаково ненавистны для идеалиста, и принципы его борьбы всюду тождественны. Гамлет восстает против рабского духа, пошлости, лицемерия Полония и его соратников, Альцест—против тех же свойств Филэнта и „смешных маркизов", Чацкий все эти пороки называет прямо по именам, а Молчалин имеет несравненно больше сходства с Розенкранцем, Гильденштерном, чем с Филэнтом. Параллель можно распространить даже на главных героев: Чацкий в некоторые минуты совершенно теряет самообладание и в конце пьесы утверждает, что в обществе москвичей всякий свежий человек рискует потерять рассудок. Припомните беседу Гамлета с Полонием, страх датского принца, как бы ему на самом деле не сойти с ума с такого рода друзьями и, наконец, целый ряд сцен, где Гамлет, действительно, приходит почти в исступление"... „Почему бы,—продолжает критик,—после этого не доказывать связь Г. о. у. с Гамлетом?" Но, давши схематизацию сходства пьесы Грибоедова с пьесой Шекспира, Иванов начинает производить обратное сличение и доказывает, что герои в полноте их идейных и психологических черт, и общественная среда, их окружающая,—слишком расходятся в Г. о. у. и „Гамлете"—как и в „Мизантропе". Сославшись затем на упомянутое выше совпадение сцены заигрывания Молчалина с Лизой с такой же сценой у Данкура, Иванов заключает свое рассуждение: „После этого,—отчего Грибоедова не признать учеником Данкура? Вообще, при известной стремительности едва ли не всякое произведение можно разложить на составные части и отыскать им параллели в какой угодно литературе".

Чтобы не ходить далеко за примерами такой „стремительности" и схематизации возьмем еще приведенное выше суждение П. П. Гнедича. Он находит, что „влияние Мольера на Грибоедова решительно не подлежит сомнению", потому что „положение Альцеста и Чацкого в обеих комедиях имеет много сходств". Каких же именно? Гнедич начинает перечислять: 1) „и тот, и другой влюблены в женщину, которая предпочитает им менее достойного", 2) „тот и другой недовольны обществом, среди которого им приходится вращаться", 3) „тот и другой, убедившись в коварстве милой, принуждены бежать, призывая проклятия на всех и на вся". Ниже Гнедич приводит и более конкретные сближения, но на первом месте ставит только что перечисленные, придавая им, очевидно, бо́льшее значение. Однако эти сближения, в том схемати-

ческом, стерилизованном виде, как они даны Гнедичем, так отвлеченны, что применимы к десяткам пьес, где герой „недоволен обществом“, где героиня „предпочитает менее достойного“, и т. д. Сюда же хорошо подходит схематизация пьесы Немцевича, произведенная Н. М. Петровским. Между тем, в художественном произведении больше ценна не схема, фабула, сюжет, а их разработка, краски, светотень, тонкие индивидуальные особенности стиля, манеры, темперамента, эмоциональности; именно этими особенностями определяется и степень оригинальности, творческой независимости поэта. При сравнительно-литературном изучении чрезвычайно важно установить индивидуальность писателя, его собственное, свое, чтобы отчетливее определить количество и качество чужих влияний. Там, где этого не сделано, учет становится неточным, спорным. Так, добросовестная работа Б. Неймана о влиянии Пушкина на Лермонтова (Киев, 1914) осталась бесплодной, ибо в ней есть Пушкин, но нет Лермонтова.

Выше приводились примеры, когда данное произведение, эпизод, фраза могут быть сближены не с одним, а двумя, тремя, многими произведениями, эпизодами и т. д. В таких случаях литературные следопыты теряются, по какому пути направиться. Затруднения бывают сложнее, глубже. Чтобы определить всю полноту литературного влияния, мало сопоставить данное произведение с чужим отдельным произведением, важно определить всю совокупность возбуждений, идущих от одного писателя к другому, а за этой задачей поднимается новая: определить воспитательное значение целой школы, стиля, эпохи. Это, как будто, азбучная истина, но она часто забывается, что́ мы еще увидим на примере Грибоедова. Часто, сосредоточившись на „западных влияниях“, забывают, что изучаемый русский поэт творил в живейшем общении с другими соотечественниками в традициях национальной литературы и мог именно из нее получать те возбуждения, которые исследователь пытается отнести на Запад.

В настоящей работе, посвященной „западным“ влияниям на Г. о. у., я не могу подробнее останавливаться на соотношениях пьесы Грибоедова с русской комедией, сатирой, баснею. Из этой области уже предложено в печати немало сближений; еще больше мог бы представить их я сам. Ниже приводится тирада из „Путешествия“ Радищева в pendant к монологу Молчалина. Здесь же укажу еще одну паралель. У старинного писателя кн. Д. П. Горчакова есть сатира „Послание кн. С. Н. Долгорукову“ (напе-

чатана в 1827 г., но была известна в списках еще в начале XIX века; ее упоминает в своем Дневнике С. П. Жихарев под 1807 г.) В ней говорится о подрядчиках на войне:

Корыстолюбия всем жертвуя кумиру,
Готовы подписать за грош погибель миру.
Хоть сделались они, рождая бедствий тьмы,
Солдатам пагубней картечи и чумы,
Но покровительство достав себе из платы,
Великолепные воздвигнули палаты,
Дают и праздники, и балы, и столы,
За коими льстецы воспевают им хвалы (см. и далее).

Здесь и техника стиха, и язык, и пафос сильно напоминают монолог Чацкого „А судьи кто?“ Последние же четыре из приведенных стихов близки и текстуально к Г. о. у.:

Не эти ли? грабительством богаты,
Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве.
Великолепные соорудя палаты,
Где разливаются в пирах и мотовстве,
И где не воскресят клиенты—иностранцы
Прошедшего житья подлейшие черты.

Несомненно, что подобные сближения убедительнее многих из тех, кои взяты выше из Мольера.

В специальных приемах, какими исследуются у нас литературные влияния, нет выработанности, методичности. Охотнее всего разбирают логический материал: фразы, мысли, идеи, сценарий, так называемое „содержание произведения“. Менее охотно изучают язык, стиль, формы, еще менее интересует психологическая сторона дела, те пути душевных возбуждений, какими „влияние“ проникает в творческое сознание поэта и там сплавляется с оригинальным материалом. Ниже, на анализе сближений Мольера и Грибоедова, увидим это отчетливо.

Подведем некоторые итоги. Погоня за буквальными совпадениями в текстах менее всего продуктивна; этим внешним приемом устанавливается не больше, как только механическое заимствование, „цитирование“. При изучении „влияний“ необходимо строго различать случайное совпадение, внешнее сходство, простое заимствование, прямое подражание, наконец—органически переработанное возбуждение — истинное влияние. Внешнее сходство, иногда поразительное, само по себе еще не есть влияние и при изучении

может оказаться только совпадением. Два писателя, независимо один от другого, sua sponte, могут создавать одинаковые образы. Отсюда на встречу увлечению заимствованиями выдвигается теория полигенезиса, отводящая большее место оригинальному творчеству,—тому, что я назвал бы, вслед за натуралистами: generatio spontanea. В тех случаях, где литературное влияние несомненно, настоятельно необходимо шире ставить его изучение, не связывая себя сличением только двух произведений или двух авторов, но вовлекая в кругозор всю сложную среду, в которой воспитывается поэт. При этом анализ должен быть двухсторонним: выделяя в творчестве писателя чужие возбуждения, реминисценции, заимствования, необходимо в то же время ясно определить его оригинальную поэтическую стихию. Необходимо разработать морфологию и психологию литературных влияний и, отрешившись от прежних пристрастий к изучению „содержания“, дать место также формальному анализу.

Впрочем, следует оговориться, что начинают раздаваться голоса и против таких преувеличений. Еще Н. К. Михайловский вышучивал стремление отыскивать у гоголевского Городничего следы чтения Горация и Мольера. На ряду с этим были попытки применять к изучению влияний более точные приемы и даже наметить общую методологию „влияний“. В этой группе можно бы указать работы А. Л. Бема: 1) „К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина“ — „Пушкин и его современники“, вып. XV (1911), перепеч. в сбор. „Пушкинист“, вып. I (1914), и 2) К уяснению понятия историко-литературного влияния. — „Пушкин и его современники“, вып. XXIII–XXIV; любопытны замечания о типах влияний в ст. Ив. Н. Розанова: Кн. Вяземский и Пушкин — сборн. „Беседы“ 1915; о методических ошибках теории заимствований разумно говорится в переводной книжке Г. Лансона.— Метод истории литературы; ср. еще Б. Эйхенбаума: К вопросу „о западном влиянии“ в творчестве Лермонтова —„Северн. Записки“ 1914, X–XI, А. М. Евлахова: Введение в философию художественного творчества. Т. III. 1917 (гл. 2), М. О. Гершензона: Пушкин и Лермонтов—в соч. Пушкина ред. С. А. Венгерова т. VI; стт. „Заимствования в литературе“—в Новом Энциклопед. Словаре, т. 18 (1914) и „Литература“, там же (А. Горнфельд). Очень много внимания анализу западных влияний уделено в известной монографии П. Н. Сакулина: „Из истории русского идеализма кн. В. Ф. Одоевский. (М. 1913). Здесь особенно ценны по приме-

ненным точным и объективным приемам анализы предполагаемых влияний на Одоевского Гофмана. Исследователь формулирует (т. I, ч. 2, стр. 342) и некоторые общие методологические принципы изучений литературного влияния; особенно сочувственно следует принять столь часто нарушаемый тезис: „была ли необходимая почва для восприятия предполагаемого влияния, иначе — есть ли конгениальность между сближаемыми писателями".

5. За отсутствием крупных методологических работ по изучению литературных влияний и живой школы, которая воспитала бы точных исследователей в этой области, мне пришлось вступать в вышеизложенные предварительные разъяснения, прежде чем дать переоценку традиции, образовавшейся вокруг Грибоедова и Мольера и предложить свое собственное понимание.

Возвращаясь к работам Веселовского, Гнедича и других критиков и к предложенным ими пунктам сближения Г. о. у. с „Мизантропом" и применяя к ним намеченные методологические требования, следует указать, что охарактеризованная выше беспринципность и неметодичность отчетливо проступает в этих работах. А. Н. Веселовский излагает свои сближения бессистемно, не придерживаясь какой-либо классификации и разбрасывая в разных частях своей статьи близкие друг к другу данные, так что их приходится собирать и упорядочивать. Наблюдения Гнедича и других еще отрывочнее. Между тем, без особого труда те и другие могут распределяться на несколько групп: 1) прямые заимствования текста, 2) сходства действующих лиц, 3) аналогии в сценическом плане, 4) родство в идейном содержании.

Текстуальной близости нескольких стихов Г. о. у. к стихам из „Школы мужей", „Ученых женщин" и „Мизантропа" отрицать нельзя. Не было бы ничего необычного, если бы Грибоедов прямо вставил несколько стихов из Мольера, как цитаты, в свою комедию. Так Пушкин вставляет стихи из „Горя от ума" в текст „Евгения Онегина", так Грибоедов берет в свою комедию готовый стих „И дым отечества нам сладок и приятен". Но возможно, что, например, фраза Молчалина о собаке дворника сложилась безо всякого отношения к стиху из „Ученых женщин". Этот стих в контексте имеет вовсе не тот смысл, что в устах Молчалина. Здесь могло быть не заимствование, а простое совпадение. Сам же Веселовский говорит: „В подлиннике его (этот стих) произносит женщина, полуиронически объясняя, до какой степени простирается угодливость

любовника, когда он захочет во что бы то ни стало достичь своей цели и свидеться с любимой женщиной“. Из русской литературы можно было бы привести более выразительную аналогию этой фразе Молчалина, вернее, всему его монологу об угодничестве. Именно: в „Житии Федора Вас. Ушакова“, написанном Радищевым в 1789 году, мы читаем: „Бо́льшая часть просителей думают, и нередко справедливо, что для достижения своей цели нужна приязнь всех тех, кто хотя мизинцем до дела их касается, и для того употребляют ласки, лесть, ласкательство, дары, угождения и все что вздумать можно, не только к самому тому, от кого исполнение просьбы их зависит, но и ко всем его приближенным, как то к Секретарю его, к Секретарю его секретаря, если у него оный есть, к писцам, сторожам, лакеям, любовницам, и если собака тут случится, и ту погладить не пропустят“ (Сочинения А. Н. Радищева под ред. В. В. Каллаша I,95). Эта тирада несомненно ближе, чем фраза Генриэтты, подходит к словам Молчалина:

Мне завещал отец:
Во-первых, угождать всем людям без изъятья,
Хозяину, где доведется жить,
Начальнику, с кем буду я служить,
Слуге его, который чистит платья,
Швейцару, дворнику, для избежанья зла
Собаке дворника, чтоб ласкова была.

Но, разумеется, было бы натяжкой утверждать, что Грибоедов заимствовал реплику Молчалина у Радищева. Такой же натяжкой можно счесть и ссылку на фразу Генриэтты.

Другое текстуальное сближение более наглядно: восклицание Чацкого „пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок“ с словами Альцеста: „chercher sur la terre un endroit écarté où d'être homme d'honneur on ait la liberté“. Веселовский находит сходство „чрезвычайно близким“, к его мнению присоединяются многие другие. Переводчики стараются эту фразу Альцеста передать поближе к Чацкому; у Т. Щепкиной-Куперник:

И буду у г о л к а искать вдали от всех,
Где мог бы человек быть честным без помех:

у Н. Холодковского:

И буду я искать,—найдется-ль у г о л о к,
Где честный человек свободно жить бы мог.

—хотя „endroit“ не имеет прямого значения „уголок“. К слову сказать: русские переводчики Мольера (особенно В. Лихачев) передают его пьесы грибоедовским стихом, который ими тщательно изучен и взят за образец. Отсюда у лиц, читающих Мольера в русском переводе, возникает неотразимое впечатление стилистической зависимости Грибоедова от Мольера. И обратно: когда французский критик приводит отрывки Г. о. у. в переводе, он подгоняет цитату из Грибоедова ближе к тексту „Мизантропа“. Так это наблюдает в упомянутой выше статье М. Ашкинази; последние слова Чацкого он передает по-французски: „Je vais chercher **sur la terre un endroit écarté** où puisse s'abriter le sentiment outragé“—с явным намерением подогнать их к реплике Альцеста.

Однако бесспорно, что заключительные фразы Альцеста и Чацкого действительно близки друг к другу — и не только буквально, но и сценически, и психологически. Случайно ли это? Случайность не исключена, так как последние слова Чацкого естественно, как-бы принудительно рождаются из всей ситуации его в финале комедии. Но столь же вероятно психологически, что здесь обнаружилась реминисценция из „Мизантропа“, с юности знакомого и любимого.

Сближения текстов, дополнительно приводимые Гнедичем и цитированные выше, менее убедительны.

Во всяком случае, текстуальных сближений с Мольером в Г. о. у. ничтожное количество и они несущественны, назовем ли мы их заимствованиями или совпадениями.

В группе сходных образов и типов очерк врага Альцеста, ведущего с ним тяжбу, действительно, легко сближается с общей характеристикой Загорецкого, как указывает Веселовский. Но у Мольера здесь, в филиппике Альцеста,—только силуэт отсутствующего лица, у Грибоедова же—яркий сценический персонаж, тесно связанный с движением третьего и четвертого акта. И еще спорно, что создало образ Загорецкого: несколько ли стихов из французской классической пьесы, или сама московская жизнь, окружавшая Грибоедова и доставлявшая ему богатые материалы для творчества. Исследование вопроса о бытовых прототипах „Горя от ума“ устанавливает, что для Загорецкого было немало натурщиков в московском обществе (см. об этом во 2-м томе академического издания Грибоедова). Другой персонаж грибоедовской комедии, Молчалин, представляет, по мнению Веселовского, „что-то подоб-

ное Филинту". Молчалин даже кажется ему точнее обрисованным развлетвлением того же родового типа". Но тут же Веселовский сам подробно опровергает свое сближение; в своей „Истории западноевропейских литератур", литографированном курсе („издание, лично редактируемое г. профессором"; М., 1896, стр. 80), Веселовский высказывается еще прямее: Филинта напрасно сравнивали с Молчалиным (после сходства главных героев во французской и русской пьесе, это сравнение как будто напрашивалось); в нем нет ни раболепия, ни лакейства; он принадлежит к тому же обществу, как и Альцест, очень ценит прежнего друга, но не видит цели в его бурном протесте". И действительно, Филинт, светский человек, независимый и благородный, ни по социальному положению, ни по характеру, ни по сценическому значению, никак не подходит к типу Молчалина (см. выше мнение Легреля). Некоторое сходство Веселовский готов был видеть в образах Селимены и Софьи, но этого так мало, что сам он спешит заявить: „Сходные сначала по общим чертам характеристики обеих героинь расходятся существенно, и тип заскучавшей московской барышни „взят прямо из жизни".

Из многолюдной толпы других действующих лиц обеих комедий, Веселовский, за ним и Гнедич выделяют для сопоставления только героев—Альцеста и Чацкого. Оставляя пока в стороне их воззрения и общественное значение, признаем, вместе с Веселовским, что некоторыми чертами психологии Альцест и Чацкий похожи один на другого: та же резкость суждений, запальчивость, нетерпимость, склонность к резонерству, морализированью, то же горячее сердечное увлечение, то же духовное превосходство над окружающей средой. Однако из-за этих общих черт проступают характерные отличия, отдаляющие Чацкого от Альцеста. Герой Мольера—человек зрелый по возрасту, с сложившимся характером, угрюмый, тяжеловесный, мнительный, легко раздражающийся. Чацкий—почти юноша, готовый весело расхохотаться, еще неустойчивый житейски, весь в будущем. Разницу их характеров недурно характеризует Легрель: „Альцест, приближающийся к сорока годам, много видел, много наблюдал, много страдал. Гораздо более, чем капризы бессовестной кокетки, сердят его сделки с совестью, повседневные слабости, под конец почти не замечаемые, словом, низость человеческого сердца, рассматриваемого вообще... С рожденья он был жертвой этого тяжелого зрелища, долженствующего быть, по его мнению, бесконечным. От будущего, от грядущих

поколений он ничего не ждет, он никогда с них не говорит, его придворная мудрость не имеет размаха, и он не ищет утешения в потустороннем мире. Поэтому не верится, чтобы он мог выздороветь в удаленном месте, куда он собирается укрыться со своей благородной, но слишком слепой скорбью. Другое дело Чацкий. На полных парусах вступая в первые годы своей возмужалости, он далеко не против всего человечества, а только лишь против известного социального состояния, рассматриваемого в известную эпоху. Он возвратился из чужбины, где, как святой Павел, нашел свою Дамасскую дорогу, и делает сравнения, позволяющие ему лучше понять — не столько пороки и лживость человеческой природы, сколько опасные предрассудки того общества, где он призван жить, главным образом два: смешное пристрастие ко всему иностранному и — к бюрократическому низкопоклонству, если можно так выразиться, к преувеличенному значению чина. На самом деле он нисколько не мизантроп, даже не мизогин, он в сущности, простите за выражение, мизочин. Из долгих путешествий он вынес помолодевший, обновленный, брызжущий патриотизм, к которому примешивается какая то смутная тоска по свободе. Отсюда его бутады, в которых мало философии, но зато много юношеского и национального пыла, против учреждений, отсталых нравов, вредящих, по его убеждению, достоинству, могуществу и величию русского народа... Простое рассмотрение пьесы позволяет заключить о несходстве двух комедий".

Что касается сценического плана, отдельных драматических положений, то кое-в-чем обе пьесы схожи. Беседа в салоне Селимены со сплетнями о знакомых и резким вмешательством Альцеста напоминает диалог Фамусова и Скалозуба во 2-м действии с вторжением филиппики Чацкого. Сценическая ситуация Альцеста, высмеивающего перед Селименой Клитандра, действительно напоминает Чацкого, высмеивающего в начале 3-го акта перед Софьей Молчалина. При этом, добавлю от себя, сходны и мотивы встречи обеих пар: желание Альцеста, как и Чацкого, объясниться с возлюбленной. Верно также, что и Чацкого и Альцеста в обществе удерживает только любовь к женщине, не отвечающей герою таким же чувством. Но уже неверно, что обе женщины умному, благородному человеку „предпочитают глупца" (у Гнедича: „менее достойного"). Селимена никого не любит, она холодна ко всем, и если кому готова отдать предпочтение, то, конечно, Альцесту. Ситуация Софьи совершенно другая. Она искренне увлечена Молча-

линия, готова бороться за свою любовь всеми средствами, и в этом основной смысл ее сценической ситуации. Не однородны развязки пьес. Только словесно, а не по существу, можно сблизить их под определение „случайность". По содержанию эти „случайности" совершенно разные, и разоблачение писем Селимены вовсе не похоже на подслушанные Чацким толки о его сумашествии и на сцену между Софьей и Молчалиным в сенях. Не сходны „случайности" и по их сценическому значению. Еще в начале третьего акта Клитандр и Акаст уговариваются сообщать друг другу откровенно о своих успехах или неуспехах у Селимены; здесь завязывается тот драматический узел, который потом развязывается в финале: не случайно, что в пятом акте они приходят вместе, заранее сговорившись, и читают вслух письма Селимены. Развязка Г. о. у. гораздо более случайна, в предыдущих актах она сценически не подготовлена. А по существу она совсем иная. Подслушанные Чацким толки, роль Репетилова, разоблачение Молчалина, появление Фамусова—все это и намеком не дано в пьесе Мольера.



Остается четвертая категория сопоставлений — в идейном содержании пьес. Веселовский указывает, что Альцест и Чацкий сближаются в оценке нравов окружающего общества, в обрисовке очередных общественных вопросов, — что монологи Альцеста возбуждающе действовали на сознание последующих писателей, и в готовые общие схемы его речей легко потом влагалось то или иное новое „бытовое содержание". Ближайшего анализа идейности „Мизантропа" Веселовский, однако, в разбираемой статье не дает, отчего в сопоставлениях с Г. о. у. возникает большая неясность. В другой новейшей своей статье о „Мизантропе" (в издании сочинений Мольера под редакцией С. А. Венгерова, т. II, 1913) Веселовский говорит об общественных взглядах Альцеста несколько определеннее. Здесь, напр., читаем: „Создавая Альцеста, Мольер передал ему весь свой жизненный опыт, страдания, вынесенные в борьбе с сословным, знатным миром, с церковью, беззаконием, развращенностью и ложью". Альцест „охватывает все первенствующее, влиятельное в судьбах народа сословие своим уничтожающим приговором", в высших сферах „он на дурном счету", так что Арсиноя, Оронт „предлагают ему свое заступничество"; в контрасте с гнилыми нравами высшего света в пьесе „поодаль виднеется народ, еще безгласный и бесправный, к нему должен будет уйти Альцест, когда разорвет с барским миром"; „внезапно прорывается у Альцеста, задолго до Руссо и его культа народной песни, го-

рячее прославление ее“. В этих суждениях много неточностей и преувеличений. Относительно „борьбы с церковью“, автор сам возражает себе: „поход комика против церкви, с такой силой проведенный в „Тартюфе“, не возобновлен уже“ в „Мизантропе“. Зато значение Альцеста, как борца против дворянского сословия, подчеркивается Весселовским неоднократно,—и это совершенно неверно, так же неверно, как и то, что Альцест будто бы уйдет в народ, когда порвет с дворянством. Альцест большой барин, по воспитанию и общественному положению, ровня Оронту, Клитандру, Акасту. В свете у него есть, правда, враги, но есть и почитатели. Оронт вовсе не предлагает ему „заступничество“ в суде, а наоборот, зная вес и репутацию Альцеста в свете, довольно униженно добивается его дружбы и похвал. Добавлю еще, что филиппики Альцеста направлены вовсе не против всего „первенствующего сословия“, а только против высшего света, придворного круга, где и сам он много вращался. Народа совсем не видно, не чувствуется в пьесе. Ни одной фразой Альцест не обнаруживает своих народнических симпатий. Веселовский напрасно утверждает, что „у него есть влечения в эту сторону“; правда, автор тотчас же и сам оговаривается, что „можно было бы ожидать большего в речах и мнениях его“, но и эта оговорка не смягчает натяжки, а только ее оттеняет. Единственно на что может сослаться Весселовский, как на примету народничества Альцеста, это—на „народную“ песенку, которую тот расхваливает в пику Оронту („Si le Roi m'avoit donné“). Автор не приводит никаких аргументов в подкрепление своего указания. Сам Альцест не называет песенку народной, а только старинной: une vieille chanson (I, 2, 392). Комментаторы не нашли народного подлинника этой песенки и склонны считать ее сочиненной самим Мольером (см. обширный комментарий к ней в научном издании Мольера, под редакцией Eugène Despois и Paul Mesnard. т. V, Paris, 1880, стр. 555—557). Но если и признать песенку народной, для народничества Альцеста этого, конечно, было бы слишком мало. Социальных элементов в проповеди Альцеста вовсе нет. И, конечно, не в народ, а в свое поместье отправится он после разрыва с Селименой. Некоторые политические черты приметны в его монологах, но и тех немного. Вообще, было сильным преувеличением со стороны Весселовского назвать „Мизантропа“ „горячо написанной социальной комедией“. Всего больше здесь элементов не социальных, а моральных; Альцест представлен как натура

ная моралистическая, все воспринимающая сквозь призму нравственности. Свой непримиримый морализм, Альцест сам красноречиво характеризует в первой же сцене первого акта:

J'entre en une humeur noire, en un chagrin profond.
Quand je vois vivre entr'eux les hommes comme ils font
Je ne trouve partout que lâche flatterie,
Qu'injustice, intérêts, trahison fourberie:
Je n'y puis plus tenir, j'enrage, et mon dessein
Est de rompre en visière à tout le genre humain...

..Tous les hommes me sont à tel point odieux
Que je serais fâché d'être sage à leurs yeux...

..Non, elle (aversion). est générale, et je hais tous les
hommes:
Les uns, parce qu'ils sont méchants et malfaisants,
Et les autres, pour être aux méchants complaisants,
Et n'avoir pas pour eux ces haines vigoureuses
Que doit donner le vice aux âmes vertueuses.

Несомненно, морализирование есть и в натуре и в речах Чацкого (о чем ниже), но меньше: Чацкий слишком молод, слишком увлечен Софьей. Гораздо больше в его речах своего, русского, общественного содержания. Здесь есть как раз то, что отсутствует в речах Альцеста: заботы о народе, о крепостных рабах, есть здесь и личный, своеобразный национализм, какого вовсе нет у Альцеста. Только в одном маленьком пункте сближение с Альцестом допустимо без натяжки: в сочувствии старинным нравам (сюда же хорошо подходит реплика Сганареля о старинном платье). Но если взвешивать все влияния, какими могла возбуждаться симпатия Чацкого (и его творца прежде всего) к „старине святой", то, конечно, Мольеру придется уделить очень скромное место. В оригинальной русской литературе, а еще того больше в подлинной русской жизни первой четверти XIX века было так много национальных и националистических возбуждений, что ими с избытком объясняется все данные реплик Чацкого в пользу старины святой. Не говорю уже о том, что в Чацком полностью отразились личный темперамент и возрения Грибоедова, созревшие в своеобразной среде александровского времени (об этом см. в I т. академ. издания Грибоедова биографический очерк, гл. XI).

По вопросу о соперничестве русской жизни и западной литературы во влиянии на „Горе от ума" можно было бы привлечь много поучительных данных. Я приведу здесь только один пример.

В „Дон-Жуане" Мольера есть один живо изложенный диалог (акт IV, сц. III), где герой принимает своего кредитора, Диманша, явившегося получить, во что бы то ни стало, долг. Дон-Жуан принимает его чрезвычайно любезно, бранит слуг, что они заставили Диманша дожидаться, усаживает его в кресла, рассыпается в комплиментах его цветущему виду, осведомляется о здоровьи супруги, о маленькой дочке и сыне, о собачке, не давая опомниться посетителю. Наконец, предлагает поужинать вместе, и когда Диманш отказывается за недосугом,—быстро встает, требует факел проводить Диманшу и выпроваживает ошеломленного кредитора, так и не решившегося потребовать своих денег. Так это происходит во французской пьесе XVII века. Но вот что происходит в России, в первой трети XIX века, в подлинной московской жизни. Большая московская барыня, Марья Ивановна Римская-Корсакова, очень богатая, но и очень расточительная и беспорядочная, вся в долгах, принимает кредитора. Как это делается, об этом рассказывает ее давняя приятельница, тоже коренная москвичка, Е. П. Янькова: „Вот придет время расплаты, явится к ней каретник, она так его примет, усадит с собой чай пить, обласкает, заговорит,—у того и язык не шевельнется, не то что попросить уплаты,—напомнить посовестится. Так ни с чем от нее и отправится, хотя и без денег, но довольный приемом" (М. О. Гершензон. Грибоедовская Москва). Марья Ивановна была известна всей Москве (в том числе и Грибоедову). Что если бы какой-нибудь драматург, тот же Грибоедов, вздумал скопировать с натуры такую сцену в своей комедии,—не обвинили ли бы его литературные следопыты в заимствовании из „Дон-Жуана" Мольера? Это было бы только одним из многих аналогичных случаев.

Подведем итоги. После тщательной ревизии двух пьес известный знаток Мольера и Грибоедова, А. П. Веселовский, за ним П. П. Гнедич, а также и другие критики могли указать всего около двадцати пунктов, где сближаются „Мизантроп" и „Горе от ума". Теперь, после повторного анализа, мы приходим к выводу, что многое здесь натянуто или преувеличено. Кое-что является не заимствованием, а простым случайным совпадением, кое-что имеет только внешнее сходство при внутреннем существенном различии. Признаем, что легко поддаются сближению и могут быть отнесены в категорию „влияний" или „заимствований" такие моменты из „Мизантропа": образ врага Альцеста, ведущего тяжбу (Загорецкий и „грабительством богатые"), тирада Альцеста о Клитандре

(тираде Чацкого с Молчалиным), зальления с старине святой, финальные фразы Альцеста и Чацкого. Таких моментов оказывается немного. Обратно, многие пункты сближения следует отвергнуть, как натяжки. Таковы: сходство Филэнта и Молчалина, сходство „случайностей“ в развязке пьес, влияние общественных взглядов Альцеста на Чацкого (напр., народничество Альцеста). Некоторые пункты нельзя ни принять, ни отвергнуть: сходству „Горя от ума“ с „Мизантропом“ здесь можно противопоставить сходство с русскими литературными произведениями (напр., с Радищевым), или с явлениями самой русской жизни.

Многое при сопоставлении двух пьес остается, таким образом, неясно.

Гораздо яснее и убедительнее параллель между „Дон-Жуаном“ Мольера и „Каменным Гостем“ Пушкина. И здесь, как у Грибоедова, сразу очевидна творческая оригинальность Пушкина (в создании, например, образов Лауры и донны Анны, совершенно не затронутых Мольером, в сценическом составе, напр., сцены у Лауры, и проч.). Но вместе с тем отчетливо видна и зависимость его от Мольера. Принудительна была, по традиции, развязка—провал Дон-Жуана в преисподнюю. Сцена приглашения статуи Командора слугою по приказанию барина у Пушкина совершенно аналогична Мольеру, даже до совпадения в репликах. Восприняты готовыми и два характера: Дон-Жуана и Сганареля (Лепорелло). У первого—наука страсти нежной, беспечность, смелость, чувство чести и гордость, у второго—лукавство, трусость, здравый смысл, добродушие и морализирование—те же у Пушкина, что и у Мольера. Пушкин взял у гениального предшественника тип Дон Жуана любовно и бережно, как прекрасную и вдохновляющую традицию. Он не хотел осложнять и перерабатывать образ Дон-Жуана, как это сделали Гофман и А. К. Толстой. Пушкин только упростил, в сравнении с Мольером, настроенность героя, отбросив из нее элементы религиозного свободомыслия. Он дал как бы вариации на готовую тему, подобно тому как это бывает в музыке.

Соотношение „Горя от ума“ и „Мизантропа“ несравненно сложнее и не так ясно. В Чацком слишком много своего—грибоедовского и национального, и исследователь теряется: что здесь можно счесть литературной традицией и что—авторским лиризмом.

6. Чтобы вполне определить меру влияния одного произведения на другое, следует установить не только сходства между ними,

но и различия. Веселовский, правда, указывает некоторые различия, но только в пределах сходных эпизодов (напр., отличие Филэнта от Молчалина). Поэтому его учет оказывается весьма неточным, и нам придется заполнить оставленные Веселовским пробелы.

Пересмотрим материал по тем же категориям: типы, сценарий, идейность.

Из всех образов „Мизантропа“ Веселовский самым близким к Г. о. у. считает Альцеста. С выше изложенными оговорками, признаем это. Против тесного сближения Селимены с Софьей и Филэнта с Молчалиным возражает и сам Веселовский. А этими „тремя главными лицами обеих комедий,—по его же заявлению,—исчерпывается сродство пьес“. Действительно, в Г. о. у. нет многих персонажей, действующих в мольеровской пьесе. Изящный образ Элианты ничем не отразился в комедии Грибоедова. Арсиноя, злая на язык и завистливая, могла бы сближаться с графиней-внучкой („зла, в девках целый век“), но и сам Веселовский не указывает этого сходства,—таким отдаленным оно оказывается при изучении: образ графини-внучки эпизодичен, не разработан автором, является только одним из мелких слагаемых в картине московских нравов, тогда как Арсиноя—крупная фигура, превосходно отчеканенная, она тесно связана со всей сценической борьбой; превосходный диалог Арсинои и Селимены в четвертом явлении III-го акта,—одно из украшений всей пьесы,—не находит себе никакого соответствия в Г. о. у. Из мужских типов ни Оронт, ни Акаст, ни Клитандр ничем не отразились на грибоедовской комедии, хотя, напр., Акаст очерчен прекрасно, и его образ легко доступен разработке и мог бы оплодотворить фантазию иного переимчивого поэта (см. его автохарактеристику в первой сцене III-го акта). Правда, переимчивый драматург мог бы просто отсечь из пересоздаваемого литературного образца некоторые части, сохранив прочее и одним этим придавая своей переделке видимость оригинальности. Так поступал молодой Грибоедов: из трехактной комедии Крёзе де Лессера „Secret du ménage“ у него получалась одноактная пьеса „Молодые супруги“. С Г. о. у. дело обстоит иначе. Если еще можно спорить о степени оригинальности Чацкого или даже Молчалина, притягивая их к Альцесту и Филэнту, то для других типов Г. о. у. в „Мизантропе“ совершенно нет прообразов. Сам Веселовский говорит: „Для Фамусова нет прототипа у Мольера“. Это очевидно; но следовало бы еще сказать, что в „Мизантропе“ нет прототипов и для Скалозуба, и для супругов Горичевых, и

для Хлестовой, и для Репетилова. Картине „Грибоедовской" Москвы в третьем действии Г. о. у. с ее богатством красок и деталей ничто не соответствует в „Мизантропе", и сам исследователь признает, что Грибоедов „здесь является полным, неограниченным властелином". Полным хозяином является Грибоедов и в композиции пьесы. Те аналогии с „Мизантропом", которые указывает Веселовский и которые принимаем и мы (сплетни в салоне Селимены, обличение Альцестом Клитандра), относятся только к отдельным эпизодам сценического плана. Другие же эпизоды — и большинство — никак не вяжутся с конфигурацией „Мизантропа". Сон Софьи, падение с лошади Молчалина и обморок Софьи, московский бал, сплетня о сумасшествии Чацкого, разъезд гостей, интермедия о Репетилове, разоблачение Молчалина в финале, заблуждения Фамусова об увлечениях дочери, — все эти крупные моменты сценического движения и борьбы совершенно оригинальны и свидетельствуют о блестящей изобретательности драматурга. В своей совокупности они придают архитектонике Г. о. у. такое своеобразие, что если бы даже признать указанные Веселовским аналогии не случайными совпадениями, а прямыми заимствованиями, то и в этом случае речь шла бы только о деталях. С другой стороны и в композиции „Мизантропа" имеются такие особенности, каких вовсе нет в Г. о. у. Таков, например, уговор Клитандра и Акаста сообщить друг другу о действиях Селимены (в III-м акте),—важный момент в развитии интриги, обосновывающий финал пьесы. Ему нет никакого коррелятива в Г. о. у. Эпизоды с письмами тоже не отразились в Г. о. у. (П. Мериме указывал на отклик их в „Ревизоре" Гоголя). Судебному процессу Альцеста ничто не соответствует у Грибоедова. Ситуация Альцеста и Оронта, требующих у Селимены (акт V, сц. 2) ответа, кого из двух она предпочитает, тоже не имеет соответствия в Г. о. у.; и т. д.

Остается аналогия в идейности пьес. Сопоставление здесь оказывается сразу шатким, так как в обеих комедиях нет отвлеченных, общих, широких проблем религиозных, философских, этических (как они имеются, напр., в „Преступлении и наказании" Достоевского и „Ученике" Бурже). Их идейность конкретизирована, связана тесно с образностью и бытом. Отсюда, во-первых, не только возможность выводить идейность Г. о. у. из самого русского быта, а не из литературных влияний, а во-вторых — необходимость усиленно схематизировать, обобщать, я бы сказал — сте-

рилизовать идейное содержание пьес, чтобы сближение стало возможно. Екатерининские тузы во главе с Максимом Петровичем, конечно, не то, что придворные Людовика XIV, но в условиях обобщения можно утверждать, что Альцест и Чацкий одинаково обличают „знать" и придворные „нравы". Судебные злоупотребления, от которых страдает Альцест, разумеется, не то, что низкопоклонство Молчалина и радение Фамусова родному человечку, но опять, схематизируя, можно сказать, что и Мольер, и Грибоедов обличают „бюрократию". Зато обличения крепостного права, скалозубовщины, репетиловщины, галло-и германофобия—совершенно чужды идейности „Мизантропа", а ведь они-то именно и придают Г. о. у. своеобразие и горячий пафос.

7. Итак, накладывая одну пьесу на другую, мы видим, что они соприкасаются только в некоторых, немногих точках. В остальном далеко расходятся. Чтобы измерить оригинальность Г. о. у., всю свободу и мощь грибоедовского творчества, следует теперь сосредоточить анализ на характерах и положениях комедии, которые никак не напоминают „Мизантропа". Пусть Чацкий целиком списан с Альцеста, Софья с Селимены, Молчалин с Оронта. Отсюда можно было бы сделать вывод, что русский поэт, безвольно покорившийся здесь творчеству французского драматурга, будет еще слабее, предоставленный сам себе,—там, где он нужден создавать образы оригинальные. Но ставим вопрос: уступают ли по художественным достоинствам образы Фамусова, Скалозуба, Хлестовой, Репетилова, Горичевых образам Чацкого, Софьи, Молчалина? Конечно, нет. „Образ Софьи начертан неясно", — это заметил еще Пушкин; в Чацком слишком много авторского лиризма, что несколько затемняет его бытовую и психологическую четкость; свобода живописного изображения Молчалина стеснена сатирическим заданием. Наоборот, с величайшей, божественной свободой творчества начертаны такие образы, как прелестные супруги Горичевы или Репетилов. В построении сценария, коллизии и катастрофы та же свобода и удивительная изобретательность. Здесь едва ли не самым смелым было перенести четвертое действие из традиционных для классической драмы барских покоев в сени и провести его среди заспанных лакеев (в „Мизантропе" действие происходит бессменно chez Célimène, dans cette chambre de parade où l'on recevait ses invités). Этот драматургический прием Грибоедова нас теперь не удивляет, так как мы с детства

с ним освоились. Но современников поэта он поражал своей новизною и дерзостью. Итак, никто не может отрицать мощной оригинальности Грибоедова в созданнии указанных характеров и положений. Творческая ценность их не только не ниже, но иногда выше, чем в образах и ситуациях Г. о. у., напоминающих „Мизантропа“. Отсюда возможен обратный вывод. Если Грибоедов проявил такую творческую мощь здесь, то почему же не мог создать Чацкого, Софью, Молчалина столь же самобытно, вне воздействия Мольера? Замечаемое там сходство (размеры коего, как показано выше, следует еще ограничить сравнительно с Веселовским)—есть ли прямое влияние и заимствование, или же случайное совпадение? Непосредственное сличение текстов не дает, как мы видели, бесспорных результатов, оставляет место возражениям и оговоркам. Прямых показаний самого Грибоедова об отношении Г. о. у. к „Мизантропу“ нет (Пушкин прямее определяет отношение „Бориса Годунова“ к Шекспиру). Догадки же и заключения от сходства к зависимости здесь могут быть шатки, субъективны. Поясним это на одном—двух примерах. В статье Веселовского читаем: „Софья, даже разлюбив Чацкого, не может не найти, что он остер, умен, красноречив, в последней сцене с ним она доходит даже до того, что перед ним обвиняет себя кругом. Селимена внутри себя презрительно относится ко всем своим поклонникам, кроме Альцеста, ей смутно нравится его „суровая добродетель“.— „она искусно отводит все подозрения, делает уступки и под конец тоже кается перед ним“. Три черты сходства намечаются здесь: холодность к герою, уважение к нему, раскаяние. Что же это: совпадение или заимствование? Всматриваясь ближе, замечаем, вопервых, что сближение устанавливается путем отвлечения, схематизации. „Раскаяние“ Селимены только словесно одинаково с раскаянием Софьи. Селимена сожалеет об опрометчивом поступке, о неосторожном кокетстве, о резких словах в письме, но и только; внутренно она остается такой же, что и прежде,—холодной и ровной; она твердо отказывает Альцесту покинуть свет. Для Софьи же разоблачение Молчалина — целая драма: ведь здесь рушится ее искренняя любовь, раскрывается глубокая ошибка сердца. Вот обрывки речей Софьи: „себя я, стен стыжусь“, „воспоминания! как острый нож они“, „я криком разбужу всех в доме и погублю себя и вас“, (вся в слезах:) „я виню себя кругом“. В сравнении с этим как холодны и сухи последние слова Селимены:

La solitude effraye une âme de vingt ans.
Je ne sens point la mienne assez grande, assez forte
Pour me résoudre à prendre un dessein de la sorte:
Si le don de ma main peut contenter vos voeux,
Je pourrai me résoudre à serrer le tels noeuds
Et l'hymen...

В дальнейших словах Веселовского о Селимене обнаруживается странное непонимание психологического положения Софьи: „В письме, где она (Селимена) осмеяла своих обожателей, она пощадила только его (Альцеста). В этом отношении московская барышня значительно уступает ей, она способна на время возненавидеть Чацкого, отдаться низкой мстительности и сознательно распространять про него нелепую сплетню“. (Это предпочтение Селимены Софье высказывает и Оман). Тут две фактические ошибки: 1) не одно письмо, а два (к Клитандру и к Акасту), чем и уличается двойная игра Селимены, и 2) Селимена вовсе не пощадила Альцеста, а наоборот резко о нем отозвалась. („Pour l'homme aux rubans verts, il divertit quelquefois avec ses brusqueries et son chagrin bourru; mais il est cent moments où je le trouve le plus facheux du monde“). Но важнее ошибка психологическая. В обсуждаемом эпизоде Софья не только не уступает нравственно Селимене, но превосходит ее. Софья „ненавидит“ Чацкого единственно потому, что искренно любит Молчалина, и не „мстит“ она Чацкому, а сплетней обезвреживает его, защищая возлюбленного (об этом см. акад. изд., т. I, биограф. очерк). Однако допустим на минуту, что установленная Веселовским аналогія должна быть принята безо всяких оговорок и возражений. Значит, тогда следует признать зависимость в эпизоде с „раскаянием“ Грибоедова от Мольера? Отнюдь нет. И здесь нам можно опереться не на психологический домысел, не на логическую схематизацию, а на подлинную историю текста. Грибоедов помнил „Мизантропа“ с юношеских лет; по семейным воспоминаниям П. П. Гнедича, он в молодости любил в благородных спектаклях исполнять роль Альцеста. И если допустить, что во всем разбираемом эпизоде он подпал под влияние Мольера, то следовало бы ожидать, что главнейший тут момент: раскаяние героини—находился бы непременно и в **ранней** редакции „Горя от ума“. Между тем, в Музейном автографе финальные сцены изложены иначе: Софья, так и не разгадавшая Молчалина, при появлении Чацкого из-за колонны обращается к нему с гневным обличением:

Какая низость! подстеречь,
Подкрасться и потом конечно обесславить!
Что? Этим думали к себе меня привлечь?
И страхом, ужасом вас полюбить заставить?

Как видим, здесь совершенно другая драматическая ситуация, совсем иной психологический эффект. Но, может быть, Грибоедов потом, позже, припоминая Мольера, захотел приблизить Софью к Селимене и переделал по этому мотиву текст „Горя от ума"? И это неверно. На пути между Москвою и Петербургом в мае 1824 г. ему пришла в голову новая развязка, заигрывание Молчалина с Лизой в незамечаемом присутствии Софьи. Это было молниеносное вдохновение, неожиданное для самого поэта. О нем Грибоедов писал С. Н. Бегичеву: „На дороге пришло мне в голову приделать новую развязку, я ее вставил между сценою Чацкого, когда он увидел свою негодяйку со свечею над лестницею и перед тем как ему обличить ее, живая, быстрая вещь, стихи искрами посыпались, в самый день моего приезда". Введенная в текст новая сцена, однако, существенно изменяла всю структуру финала. И вот здесь-то впервые и создается с внутренней принудительностью момент раскаяния Софьи. Как видим теперь, он не имеет никакой связи с раскаянием Селимены.

Применяя все тот же метод аналогии, можно было бы доказать, что под влиянием „Мизантропа" была написана пьеса Грибоедова „Молодые супруги". Здесь, в явл. XIII, Арист, „недоверчивый, неистовый, строптивый", добывается, чтобы Эльмира отдала ему письмо, где он ожидает прочесть об ее измене. Драматическая ситуация и гамма настроений ревнивца—от резких обвинений до нежной мольбы—живо напоминает (особенно стихи 630-634) Альцеста в третьей сцене IV-го действия. А в пьесе Грибоедова „Притворная неверность" тоном своих речей на Альцеста очень похож ревнивец Рославлев (есть и эпизод с письмом, отдаленно напоминающий „Мизантропа"). Сопоставления напрашиваются сами собой, и, пользуясь аналогическим методом, легко можно было бы доказать, что обе пьесы суть подражания Мольеру, если-бы... если бы не было известно, что они просто переводы из Крезе де Лессера и Барта.

8. Детальное сличение отдельных ситуаций, образов, даже фраз двух пьес имеет свою хорошую сторону, приводя к точным наблюдениям и подсчетам. Но тут есть и опасность, подобная той, как если бы мы вздумали рассматривать картину на слишком

близком расстоянии: потерялся бы ансамбль частей, глаз не мог бы охватить всего полотна, разрушилось бы единство и сила впечатления. Так и здесь: отдельные частности, сходные или различные, еще не решают вопроса о соотношении двух произведений. Необходимо схватить общий очерк, тип произведений, соизмерить их в целом. Кроме того, дробные частности, хотя бы и вполне схожие, суть только внешние обнаружения, знаки того внутреннего процесса, каким один поэт подчиняет себе другого и возбуждает его творчество. Для полного разумения необходимо изучить не только внешние доказательства, но и внутренние мотивы и движения, какими создается литературное „влияние“. Здесь важны показания самого возбуждаемого поэта. Но если их нет или они смутны, или даже неточны и искажают истину (что тоже бывает), то и без них еще остаются пути и средства к более углубленному познанию явления. Это, во первых, изучение творческой истории данного произведения во всей ее полноте, когда свое собственное, оригинальное, наблюдаемое исследователем при самом его зарождении и росте в недрах поэтической фантазии, отчеливее отграничивает чужое, заимствованное. Здесь нередко окажется, что элементы произведения, заподозренного по сходству в заимствовании из чужого творчества, возникли, по удостоверению самих черновых рукописей, из принудительного внутреннего процесса, sua sponte. Это, во-вторых, общая оценка чужого произведения в его достоинствах и особенностях, могущих возбуждать или оставлять холодной фантазию поэта. Первая задача не может быть выполнена в этой моей работе полностью, ни даже в крупных частностях; только одну-две справки приходится дать для уяснения дела, отсылая читателя к специальной монографии о творческой истории „Горя от ума“. Что же касается второй задачи, то она должна быть поставлена так. Если одно произведение влияет на другое, то это значит, что первое считается автором другого хорошим, прекрасным, достойным подражания. Иногда автор сам указывает, чему он учился у своего образца, и тогда следует только проверить это сличением текстов. Иногда, и это как раз случай „Горя от ума“, таких указаний нет, тогда необходимо дать простор формальному эстетическому анализу.

Так что же могло очаровывать Грибоедова в произведении Мольера? Что могло влечь русского поэта к подражанию? Если мы дадим себе ясный отчет в красотах и недостатках „Мизантро-

ни“, этим мы приблизимся к пониманию степени и форм влияния французской пьесы на русскую.

„Мизантроп“—знаменитая, классическая, учебная пьеса. За ней стоит огромная историко-литературная, критическая, театральная, наконец—школьная традиция. Как пьеса классическая, она уже с трудом поддается новой переоценке, и необходимо большое усилие, чтобы воспринять и оценить ее с той же свободой и непосредственностью, с какой мы судим на театральной премьере первую пьесу начинающего автора. Между тем, свежесть и непосредственность важнее ученой традиции там, где дело идет о творческом возбуждении. И вот, если довериться непосредственному впечатлению, то следует признать, что „Мизантроп“—не столь увлекательная пьеса. Оставим в стороне достоинства языка и стиха, блестки стиля и юмора, и сосредоточимся на крупных элементах, слагающих комедию, т. е. образах, идейности, композиции. Три образа в „Мизантропе“ очерчены ясно и изящно, доставляя эстетическое удовлетворение и не тревожа противоречивостью или туманностью: Филэнт, Элианта, Арсиноя. Они, правда, не сложны по психологическому содержанию, однако стройны и занимают свое определенное место в сценической схеме. Но как-раз они-то и не воспроизведены у Грибоедова. Образы Оронта, Акаста, Клитандра разработаны меньше, внутренно незначительны, особенно последний, но тоже четки. Опять и они не задели внимания Грибоедова. Менее четки и стройны образы главных героев, Селимены и Альцеста. Поэт не хотел разработать внутреннюю психологию Селимены, и перед нами она остается такой же уклончивой и замкнутой, как и перед ее поклонниками. Ни разу Мольер не позволяет своей героине быть искренней, хотя бы с зрителями, и раскрыть свой внутренний мир. Остроумная собеседница и опытная кокетка,—вот две черты, слагающие бледный, холодный образ Селимены. В нем нет вовсе лиризма, как нет и сколько-нибудь значительных психологических заданий. Автор или сам смутно мыслил его, или просто не захотел дорисовать его так, чтобы создать в зрителе полноту эстетического удовлетворения. Многое зрителю и читателю приходится здесь угадывать холодными, логическими домыслами. Отношение Селимены к Альцесту неясно. Он готов верить, что она его любит, и она уверяет его в этом, но с такой хитрой уклончивостью, что даже самому влюбленному плохо верится, а Филэнту и зрителям и того менее: ведь, в любви она уверяет и Клитандра, и других. Но неясно, зачем тогда Селимена

удерживает при себе столь требовательного поклонника; ведь про него она не скажет и того, что говорит про Клитандра: „Он может заинтересовать в моем процессе всех своих друзей“. Не из живой игры настроений, стремлений и действий Селимены, а — совершенно рассудочно и формально, мы обобщаем: расчетливая кокетка не хочет упустить ни одного вздыхателя. Остроумие, меткий сарказм, находчивость в диалоге дают роли Селимены несколько выигрышных моментов и оживляют ее. Однако—не могут прикрыть внутренней незначительности, лишающей ее права встать в первом ряду героинь мировой комедии. Этот образ внутренне бесплоден, он не может возбудить и оплодотворить фантазии иного поэта. Почти тоже приходится сказать, чтобы остаться искренним, и про Альцеста. Две-три горячих реплики о любви, сказанные в сильном порыве искреннего увлечения, прямота и правдивость (напр., в ответе Арсиное: „Что совершил я, скажите пожалуйста, такого блестящего, чтобы мне жаловаться, что при дворе ничего не делают для меня?“)—составляют привлекательность и психологическую правду образа. Упрямая любовь к Селимене, вопреки всему, тоже задумана счастливо. Но в остальном образ Альцеста — один из наиболее рассудочных. Напрасно ссылаются на его автобиографичность. Несколько афоризмов житейской мудрости, житейского пессимизма, уделенных Мольером из личного запаса своему герою, не делают еще его прямым alter ego поэта. Во многих случаях, наоборот, ясно чувствуется, что поэт смотрит на своего героя со стороны, и едва ли одобрительно. Если в эпизоде с сонетом Оронта Альцест и прав в общей оценке жеманной поэзии, и сам поэт здесь объединяется со своим героем, то уже, конечно, расходится с ним в том гиперболизме слов и настроений, которыми Альцест сопровождает оценку стихов Оронта (напр.: „я постоянно буду утверждать, что они дурны, и что человек за то, что написал их, достоин виселицы“). Чрезмерная раздражительность, непрерывный аффект, в каком пребывает Альцест, невозможно истолковать как изъявление авторского лиризма. Но вместе с тем и неясно, хотел ли поэт объективно изобразить человека с болезненной психикой, как любопытное патологическое явление, или—„мизантропа“, т. е. здравого, последовательного философа-пессимиста. Для этого последнего дано слишком мало бытового и психологического правдоподобия. Афоризмы Альцеста скудны, не захватывают глубоко религиозных, философских, социальных проблем, сбиваются на бесплодное морализирование и легко побиваются немудрой. Но

мудрой философией Филинта. Даже кроткая Элианта, как и молодая Селимена, дают ему несколько хороших уроков сдержанности, терпимости и широты в моральных оценках, и нередко в таких случаях чувствуется, что автор не на стороне героя. В речах Альцеста нет таких крупных мыслей, которые могли бы стать зерном для идейности чужого произведения, — как „Преступление и Наказание" Достоевского оплодотворило идейно-психологическое содержание „Ученика" Бурже. А в общем образ Альцеста остается неясным, неполным. Не художественным воображением, а только логическим сознанием или моральным сочувствием могли последующие авторы воспринять материал, даваемый монологами и репликами Альцеста, находя в них родственный отклик их собственных пессимистических или скептических теоретизаций и настроений.

Что касается сценария „Мизантропа", то в нем сказалась, конечно, опытная рука славного драматурга. Слепая, неотступная любовь Альцеста к Селимене достаточна, чтобы держать героя всё время в центре пьесы, три письма Селимены замысловато осложняют внешнюю интригу и благополучно доводят ее до развязки — при содействии уговора между Акастом и Клитандром. Но ясно, что интрига надумана и поверхностна. Письма слишком послушно разбалтывают затеи Селимены, мало правдоподобны для осторожной и ловкой кокетки и, как драматургический прием, использованный дважды, монотонны. Другие пружины сценического механизма тоже слишком заметно выпячиваются наружу. Влюбленность Оронта в Селимену неожиданна в пятом действии, она ровно ничем не подготовлена в предыдущих. Ничем в сущности не мотивировано также и его непременное желание выслушать мнение Альцеста о сонете; на столкновении из-за сонета построено потом несколько эпизодов, но все это в сущности плохо связано с основной интригой. Роман Филинта и Элианты неорганичен для сценария и вяло вплетается в ткань пьесы. Рассказ Филинта о примирении Альцеста с Оронтом у маршалов Франции растянут, напоминает старомодный прием вводить наперсников и вестников, мало характеристичен и — просто не нужен. Первая сцена первого акта — длинная, растянутая экспозиция; монолог Селимены в третьей сцене III акта об Арсиное тоже растянут и неправдоподобен, раз Арсиноя ждет внизу. Сцена в четвертом действии со слугою Дюбуа — пустой, неумело сделанный фарс, грубо обрывающий важный диалог Альцеста и Селимены. Конечно, есть в сценическом движении пьесы сча-

[illegible]лавые, стремительные моменты. Такова, напр., изящная находчивость Селимены во 2-ом явлении пятого акта под градом перекрестных обвинений Альцеста и Оронта. Четвертая сцена III-го акта—словесная дуэль Арсинои и Селимены—тоже счастливый, хотя и заведомо вставной, эпизод. Но в общем композиция пьесы не блещет оригинальностью, изобретательностью, ни внутренним, имманентным драматизмом. Здесь было мало стимулов, чтобы воспользоваться, позаимствовать счастливый замысел, разработать в новой пьесе [illegible] намеченную, но выгодную ситуацию.

Что же получаем в итоге? Ни образность, ни идейность, ни композиция „Мизантропа" не представляет щедрого источника, откуда могли бы обильно черпать желания фантазии позднейших драматургов. Правда, А. Н. Веселовский указывает, что и в английской, и во французской, и в итальянской, и, наконец, в русской драматургии имеются переделки и прямые подражания „Мизантропу". Стало быть, что произведение Мольера чем-то завлекало внимание литераторов. Но сам исследователь называет эти пьесы „слабыми подражаниями"; с другой стороны, история драмы знает слишком много примеров, когда в творениях великих образов, сюжетов или совершенства позднейшие драматурги брали не только из лучших, но также и из самых ординарных пьес. Так что сами по себе такие факты еще ничего не доказывают. Но сущность же самого Мольера, стоит, прямо, ниже своей мировой репутации и явно уступает в художественной значительности „Дон-Жуану".

Как читал „Мизантропа" сам Грибоедов, мы не знаем. Но, чтобы определить соотношение между „Мизантропом" и художественным созданием Грибоедова, следует задать себе простой, хотя для многих и дерзкий („как европейское поставить в параллель с национальным—странно что-то") вопрос: что художественнее, лучше—Г. о. у. или „Мизантроп"? Не колеблясь отвечаю: Г. о. у. художественнее, богаче. Здесь и образы разработаны тоньше и глубже, и бытовые картины шире и ярче, и композиция сложнее и органически крепче. Замечательно, что такую же сравнительную оценку двух пьес дал задолго до меня—не русский, которого легко можно было бы заподозрить и обвинять в национализме, а француз, и не в русском издании, где его заявления могли бы счесться за притворную любезность, а во французской книге, посвященной Г. о. у. Я разумею Легреля,—в его суждениях о сценичности Г. о. у. „Как ни высоко мы ставим Мольера, и в частности „Мизантропа",

ут не чуждым не приближено, что в том, что касается развития этой темы, Грибоедов явно выше. Мы, современники Скриба и Сарду, стали особенно требовательны и даже пресыщены в отношении элемента сценического действия. Без сомнения, автор „Мизантропа“ не заботился о действии, или, по крайней мере, придавал ему только посредственное значение. Все действие он основал на трех остриях,— и это вышло замечательно ловко,— на сонете Оронта, процессе Альцеста и письме Селимены. Эти три эпизода связаны между собой с видимой небрежностью, что не исключает большого искусства, так как интерес к концу возрастает по мере приближения развязки. Но мастерство Мольера было слишком народно, чтобы стараться, при помощи тщательно продуманного развития завязанных и неожиданных эпизодов, держать зрителя в постоянном напряжении“. „Грибоедов не создает выдумку, богатую неожиданностями. Его Чацкий не только „ломает комедию“ перед людьми, его не любящими, но он кажется им совсем безумным, а они его таковым делают во мнении окружающих. Эта занимательная и совершенно неожиданная клевета оживляет пьесу в третьем явлении в середине третьего акта. Интерес, могущий несколько уменьшиться, благодаря рассчитанной неопределенности общего положения, растет с этого момента с каждой сценой, возбуждая непрерывное любопытство“.

А как оценивал сам себя Грибоедов в сопоставлении с Мольером?

Что мысль его останавливалась на таком сопоставлении, это можно утвердительно решить a priori. Правда, даже гениальнейшие художники, сравнивая себя с знаменитыми предшественниками, всегда бывают сдержанны, скромны не только перед другими, но и перед самим собой (таковы сопоставления с Пушкиным, Гоголем и др., делаемые Толстым); болезнь самообольщения, огромное желание чужой славы—связывают мысль и слово автора в таких случаях. Тем знаменательнее для нас все, что мы здесь расскажем.

Сохранилось одно показание близкого друга Грибоедова, С. Н. Бегичева, которому тот поверял постоянно свои чувства и мысли. „При первом знакомстве нашем (около 1814 года. Н. П.) вкус и мнения Грибоедова о литературе были уже сформированы: это известно мне на мой собственный счет. Из иностранной литературы я знал только французскую, и в творчестве Корнеля, Расина и Мольера я видел верх совершенства. Но Грибоедов, отдавая полную спра-

тельность их великим талантам, повторял мне: „Да зачем они заключили свои дарования в узенькую рамочку трех единств? И не дали воли своему воображению расходиться по широкому полю“. Он первый познакомил меня с „Фаустом“ Гёте и тогда уже знал почти наизусть Шиллера, Гёте и Шекспира. Ценно в этом свидетельстве Бегичева указание на раннюю зрелость литературных принципов Грибоедова: еще в молодости (в возрасте около 19 лет) Грибоедов уже высвобождается из-под уз французской классической поэтики, борется с драматургическими догматами XVII века и требует „воли воображению“. Правда, Бегичев поскупился на подробности и, конечно, нам этих его сведений мало. Впрочем, он делает существенное добавление, сообщая, что еще в юности Грибоедов знал почти наизусть Шекспира. Как и Пушкин, Грибоедов, очевидно, находил, что „лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные, многосторонние характеры“. Выше я приводил уже цитату из письма к Катенину, где Грибоедов резко отзывается о „неизменности“ условных типов у Мольера: „Скупой—Мизантроп—обветшалой фабрики и [illegible]“. В том же письме, сопоставляя „Горе от ума“ с комедиями Мольера, поэт говорит: „Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь“. Кто вновь и подряд перечтет комедии Мольера, тот согласится, что у него этих „карикатур“ много, обременительно много, — такое же количество, как у Шекспира кровавых сцен и убийств. Карикатурны типы литераторов, врачей, ученых женщин, служанок; шаржированы отдельные комические положения и целые сценарии: все эти пощечины, разговоры, подслушиваемые из-под стола, развязки ex machine. Они не умаляют основных гениальных достоинств Мольера, но все же отодвигают его творчество далеко в историю, они старят прекрасный лик поэта. И если в наше время Толстой сказал много правды о недостатках Шекспира, то, разумеется, и Грибоедов мог с той же ясностью видеть недостатки Мольера, — конечно, с большей ясностью, чем это доступно историку литературы, от которого многое из них тоже не скрыто. Вот, напр., грибоедовскую Лизу обычно считают фальшивым образом, „французской субреткой“. Но если перечесть комедии Мольера, то необходимо признать, что Лиза несравненно жизненнее, реальнее, правдивее, чем подлинные субретки у Мольера. Достаточно перечесть роль Туанетты в „Мни-

ной (Dorine)", где эта горничная проделывает невероятные вещи, — напр., нахлобучивает барину (Оргону) подушку на голову. Ср. еще Николь в „Мещанине-дворянине". На образе Лизы сказалась и значительная эволюция европейской литературной техники за полтора века после Мольера, и еще больше — талант Грибоедова (Сравнит. разбор Лизы и Дорины из „Тартюфа" — в подробностях — см. у В. Александрова: Некоторые из лиц комедии „Горе от ума" в сравнительном отношении, Н., 1862, стр. 47 сл.). Когда [illegible] Катенин в своей „неудачной и вовсе несправедливой критике" на „Горе от ума" упрекал Грибоедова за то, что в „Горе от ума" „характеры портретны", Грибоедов отвечал: „Да! И я коли не имею таланта Мольера, то по крайней мере чистосердечнее его". „Коли не имею таланта Мольера" — это сказано условно, вовсе не положительно. А что думалось при этом в глубине души? В том же письме, легко опровергнув все принципы Катенина, Грибоедов любезно уверяет своего друга: „тебе обязан я зрелостью, объемом, и даже оригинальностью моего дарования, если оно есть во мне". Опять обычная условность и авторская скромность помешала Грибоедову высказаться прямо. Но еще ниже в письме читаем: „Дарование более нежели искусства. Самая лестная похвала, которую ты мог мне сказать, не знаю, стою ли ее. Искусство только в том и состоит, чтобы подделываться под дарование, а в ком более вытверженного, приобретенного потом и мучением искусства угождать теоретикам, т.-е. делать глупости, в ком, говорю я, более способности удовлетворять школьным требованиям, условиям, привычкам, бабушкиным преданиям, нежели собственной творческой силы, тот, если художник, разбей свою палитру и кисть, и резец или перо свое брось за окошко: знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем спорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей? nugae difficiles. Я как живу, так и пишу свободно и свободно". Эти прекрасные слова могли быть написаны только в гордом и ясном самосознании гения. Поразительно здесь освобождение от „школьных требований", „условий" (условностей), „бабушкиных преданий", „хитростей ремесла". Несомненно, [illegible] также освобождение и тех „бабушкиных преданий" и условностей, которые шли от Мольера. Поэт, который [illegible] хитростей ремесла, [illegible] условности и свободы, которые [illegible] были у Мольера [illegible].

[illegible] „Грибоедов [illegible]

даже играл на домашних спектаклях его роль". Стало быть, была здесь какая-то притягательность. В чем же она? Соображая все разнообразные данные, изложенные в этой работе, взвесив все элементы стилистические, образно-психологические, драматургические, идейные, приходиться сказать, что всего сильнее в „Мизантропе" Грибоедову должны были импонировать элементы этические. Выше уже указывалось, что в психологической разработке типа Чацкого были черты, близкие к Альцесту. Кое-что и в идейности обеих пьес было родственное. Но еще ближе должен был быть моральный [illegible] „Мизантропа", общий моральный пафос пьесы Мольера. Сам Грибоедов был моралист по всему складу своей натуры. Об этом говорит вся совокупность биографических данных (см. биографию Грибоедова в первом томе академического издания, гл. XII). Здесь приведу только слова А. А. Бестужева, наблюдавшего Грибоедова как раз при завершении творческой работы по „Горю от ума": „Он не мог и не хотел скрывать насмешки над позлащенною и самодовольною глупостью, ни презрения к низкой искательности, ни негодования при виде счастливого порока. Кровь сердца всегда играла у него на лице. Никто не похвалится его лестью, никто не дерзнет сказать, будто слышал от него неправду. Он мог сам обманываться, но обманывать — никогда. Твердость, с которою он обличал [illegible], смотря на [illegible], показалась бы иным катоновскою суровостью, даже дерзостью". Необходимо признать, что эта характеристика совершенно подходит не только к Грибоедову, но и к Альцесту, а Бестужев мог бы столь же справедливо сказать: „с неподдельным прямодушием". В этом отношении между Грибоедовым и Альцестом устанавливается родственная близость. [illegible] рального отражения при готовом предрасположении. [illegible] и эстетические качества пьесы [illegible]. Пафос Грибоедова, конечно, отличен от Мольера, природа более живого и [illegible] и эстетически; все же следы такого литературного переживания, ослабленные, но несомненные, обнаруживаются невольно в общей патетике „Горя от ума".

Это было, разумеется, влияние „сильнее" „Мизантропа", но как видим, иное и по качеству, и по направлению, чем о[illegible] упоминают.

Мизантропические реплики и монологи Альцеста, частью по содержанию, а главным образом, по общему морализирующему, обличительному тону, родственны таковым же монологам Чацкого.

На-ряду с отображением личного характера и настроений Грибоедова, вполне допустимы в этих монологах отзвуки впечатлений от „Мизантропа". Но ставится вопрос: только ли Мольер оказал влияние на речи Чацкого? Ведь Грибоедову была, конечно, известна другая драматическая пьеса — еще большего мизантропического подъема: „Тимон Афинский" Шекспира, как и ее прототип — „Человеконенавистник" Лукиана, о чем говорилось выше. Здесь в монологах Тимона (отчасти и в речах „грубого философа" Апеманта), особенно — в известном „проклятии Афинам", собрано много сильных, страстных обличений человеческих пороков. Мизантропическая тема и ее разработка [illegible] тоже, несомненно, глубже, чем у Мольера. И пессимистическая идеология Тимона ближе к тому первоначальному заглавию Грибоедова, которое он формулировал в кратком изречении: „Горе уму". Та часть последнего монолога Чацкого, где он проклинает Москву, по напряженности тона и обобщенности обличения [illegible] кто с вами день пробыть успеет, [illegible] одним, и в нем рассудок уцелеет") близко к пафосу „проклятий" Тимона. Охотники до буквальных [illegible] нашли бы и сходную фразу: „Тимон уйдет в леса: у самых злых зверей он больше доброты найдет, чем у людей".

Было бы очень заманчиво [illegible] Чацкого [illegible] речей Тимона: если тут и было влияние, то конечно опосредствованное, ослабленное. Но [illegible] с [illegible] говорить и о влиянии Мольера.

Все [illegible] не значит [illegible] Грибоедова [illegible] от [illegible] каких-либо влияний на него. [illegible] и причину, что [illegible] не была бы [illegible] у Шекспира, у того же Мольера. С другой стороны, [illegible] Веселовского [illegible] объективно [illegible] „яркой творческой субъективности" Грибоедова. И если здесь были преувеличения и ошибки, это [illegible] не от преднамеренности исследователя, а от недостатков самого метода. Теперь очевидно, что аналогический метод [illegible] в частности, [illegible] широким обобщениям и натяжкам, [illegible] схематизации, допускавшим произвол. Последний [illegible] устанавливает, что многие из указанных Веселовским сходств натянуты, внешни, формальны; с другой стороны, обнаруживаются

гораздо большее количество расхождений, чем было им указано. Оригинальность грибоедовского творчества после этого становится очевиднее и глубже, а „заимствования" и „влияния" часто переходят в категорию простых совпадений. Ближе всего, как это было только что установлено, из Грибоедова [illegible] Альцеста. Что же касается эстетических побуждений, то необходимо принять, что Грибоедов постепенно высвобождался из-под власти условностей французского классицизма, ясно видел слабости самого Мольера и проявил в своем творчестве другую оригинальность. Всю меру этого прекрасного своеобразия Г. о. у трудно дать в логических, объективно убедительных и доказательных определениях. Непосредственное, живое восприятие произведения в его окончательной форме и в процессе создания, однако, оставляет неотразимое впечатление большого, исключительного таланта.

III.

9. И все же, нельзя отрицать эстетического влияния Мольера на Грибоедова.

Оно заметно не только в тех деталях сценария и образности, которые приняты мною выше как бесспорные, но и в ином, — более значительном и широком. Следует указать, что аналогический метод обычно оперирует с так называемым „содержанием" произведений — идейным, психологическим, бытовым. Здесь аналогии, как-будто, нагляднее, — но и грубее. Есть, однако, еще область, где возможно сравнительно-литературное исследование: стиль, форма произведения, т. е. язык и стих (стиль в узком смысле), манера живописи бытовой и психологической, приемы композиции (стиль в широком смысле), словом — все художественное мастерство. Поэты могут изображать явления совершенно различные, — но в одинаковой манере, и наоборот: одно и то же явление, но каждый по-своему. Вот в салоне Селимены ведется (д. II, сц. 4) диалог об отсутствующих знакомых, и в нем мелькают образы невоспитанного Клеонта, болтуна Дамона, секретничающего Тиманта, [illegible] Жеральда, скучной, [illegible] Белизы, надменного, честолюбивого Адраста, [illegible] Клеона, [illegible] Дамиса. [illegible] этих удачных портретов. А вот в диалоге Чацкого с Софьей [illegible]: [illegible] лиц, [illegible] — а все тоже в [illegible]

натуральная характеристика. Бытовой материал или „содержание" здесь и там совсем разное, но художественный прием: выводить в сюжет образы отсутствующих лиц, которые кроме этого являются неотделимыми от общей картины нравов, — этот прием у Грибоедова одинаков с Мольером (почему-то ни Веселовский, ни другие почему-то не отмечают этой черты), и, может быть, заимствован русским поэтом от славного французского драматурга. Для сценария французской классической комедии характерны две пары влюбленных: бар и слуг: примером может служить „Мещанин во дворянстве", где Клеонт-Люсиль и Ковьель-Николь образуют этот квартет. В Г. о. у. барская пара на лицо: Чацкий— Софья. Другой пары как будто нет. Лиза одинока. Однако и у Грибоедова найдем рефлекс того же специфического приема: показательно для зрителей Лиза заявляет: „одна лишь я любви до смерти трушу, а как не полюбить буфетчика Петрушу". Для Мольера характерен афористический язык его героев, давший столько прекрасных изречений не только в живую французскую речь, но и в мировой оборот. Язык Г. о. у. тоже ярко афористичен, и если здесь сильно чувствуется особый склад ума и темперамент Грибоедова, то, несомненно, сказывается в нем классическая традиция, идущая от Мольера.

Несомненно, что Грибоедов много раз размышлял о Мольере и приемах его художественного творчества. К великому сожалению, в его бумагах не осталось следов таких размышлений. Только одно, но весьма важное суждение Грибоедова о Мольере сохранилось в известном письме к Катенину середины января 1825 года. Отвечая на критику Г. о. у. (которая, к сожалению, не дошла до нас), Грибоедов пишет Катенину: „Характеры портретны? Да! и я коли не имею таланта Мольера, то по крайней мере чистосердечнее его. портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии, в них однако есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные—всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика... Одно прибавлю о характерах Мольера: Мещанин во дворянстве, Мнимый больной—портреты и превосходные, Скупой—антропос собственной фабрики и несносный". Эти замечательные слова, к сожалению, слишком кратки и скупы. Они указывают [illegible]. Многие [illegible] Грибоедова [illegible]

„прототипах". За последние годы на этом настаивал М. О. Гершензон в своей книге „Грибоедовская Москва" (см. первое и второе — 1916 г. — издание). И еще при первом появлении Г. о. у. портретность грибоедовских типов многие поняли просто: как копировку живых лиц. Эта узость понимания раздражала еще В. К. Кюхельбекера. Прочтя в 1833 г. статьи М. А. Дмитриева о Г. о. у. в „Вестнике Европы" 1825 г., Кюхельбекер занес в свой дневник: „Предательские похвалы удачным портретам в комедии Грибоедова — вред гораздо гибельнейший, чем их (критиков Г. о. у.) придирки и умничанья. Очень понимаю, что они хотели сказать, но тем [illegible] это очень могу, потому что Грибоедов писал Г. о. у. почти при мне; по крайней мере мне первому читал каждое отдельное явление непосредственно после того, как оно было написано, знаю, что поэт никогда не был намерен писать подобные портреты: его прекрасная душа была выше таких мелочей". Изучение вопроса о прототипах Г. о. у. приводит нас к заключению, что Кюхельбекер был прав, и термин „портрет" следует понимать иначе. В этот термин Грибоедов, очевидно, вкладывал совершенно определенное эстетическое содержание: он противопоставлял портреты карикатурам (только не указывает, к сожалению, литературных примеров этих последних), а также — „сочиненным фабрикатам", т. е., неверно, искусственным, рассудочно сочиненным образам. Можно догадываться, что Грибоедов противопоставлял портреты также и отвлеченным „характерам", „типам", „общечеловеческим" образам. Под портретностью очевидно разумелось не близость к тому или другому живому лицу, а художественная индивидуализация, характерность персонажа, — такая, чтобы в нем были не только „общечеловеческие" и „общерусские" черты (о чем всегда так заботятся современники), но и особые черты и особенности. Так назвал Грибоедов отвергнутую отвлеченность и условность многих образов старой драмы, персонифицировавших только одну какую-либо черту: скупость, ревность, трусость, злость, и т. д.

Известное отношение сюда имеет слова самого Мольера в „Критике на Школу жен". Устами Доранта, сопоставляя трагедии с комедиями, Мольер говорит (сц. VII): „Когда вы рисуете героев, вы делаете, что хотите. Это портреты по вкусу, где сходства не ищут, вам нужно только следовать воображению, которое говорит свободно и ради красоты жертвует правдой. Но, рисуя людей, надо рисовать с натуры. От этих портретов тре-

бует, чтобы они были похожи, и вы потрудились напрасно, если в них нельзя узнать современников („Si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle“). Правда, и слова Мольера скупы и не вполне определительны. Но требование „рисовать с натуры“, воссоздавать современность идет в сторону художественного реализма, противопоставляемого идеалистической, абстрактной манере созидания героических образов.

Письмо к Катенину ставит вопрос о влиянии Мольера на Грибоедова иначе, чем оно понимается в литературной традиции — не по „содержанию“ произведений, а по художественным приемам. А перечисление нескольких крупных произведений Мольера расширяет круг наблюдений от „Мизантропа“ на все творчество французского комика. Чтобы учесть все взаимоотношения и воздействие его на литературное сознание молодого Грибоедова, следовало бы произвести всесторонний стилистический анализ творчества Мольера и сопоставить результат с творчеством Грибоедова, — чего до сих пор не сделано.

Но как было бы односторонне ограничиться, [illegible] Г. о. у. с одним „Мизантропом“, так неправильно было бы всю литературную школу нашего комика ограничить одним Мольером. Ясно, что следовало бы привлечь к изучению всю французскую классическую традицию. Если сам Мольер многое брал у древних римских, то, ведь, Грибоедов еще в студенческие годы внимательно изучал в подлинниках Плавта и Теренция. Поэтическое сознание его было открыто и другому великому поэту — Шекспиру, которого Грибоедов, как известно, любил и отрывок из „Макбета“ в свою „Грузинскую ночь“ он [illegible] целиком. Страстный театрал и драматург с юных лет, Грибоедов превосходно знал и русскую литературу и современную драму. Было чему поучиться в [illegible] языке, стиле, приемах, в самом бытовом [illegible], избранных темах.

Так расширяется литературная школа Грибоедова и вместе с тем растут трудности изучения. Привычный для старой литературной историографии метод идейного, логического анализа необходимо дополнить методом анализа стилистического, художественного в широком смысле. И тут сразу скажется большая тема: неразработанность приемов такого изучения, — стало быть, шаткость суждений, субъективизм, малая результатность. Исследование может вестись только приемами аналогическими и ретроспективными. И здесь прочных результатов работы можно ждать не от нарочитого устр

для грибоедовистов, а от общего совершенствования стилистического анализа, что является делом будущего. Когда русская литературная наука им овладеет вполне, тогда, вернувшись к Грибоедову, она сумеет еще тоньше, глубже и убедительнее воссоздать долю чужих влияний и степень оригинальности в его творчестве.

Пока же, в интересах строгой методологии, в вопросе о влиянии „Мизантропа" на Г. о. у. следует ограничиться теми приблизительными и суммарными итогами, которые получаются после ревизии исследования А. Н. Веселовского и нового анализа обеих пьес.

IV.

16. Пора подвести общие итоги всему сказанному. Изучение литературной школы Грибоедова в русской науке свелось к „западным влияниям", эти же последние — к Мольеру, а в сущности — к „Мизантропу". Такая концентрация вокруг одной знаменитой пьесы имеет свои основания, так как все другие заявленные сближения уступают этому, большинство же из них должно быть прямо отвергнуто. Однако, и в отношении сходства с „Мизантропом" и его предполагаемого влияния на Г. о. у. приходится во многом отвергнуть старую традицию и прежде всего точнее поставить методологические принципы и приемы изучения. Ослабив до минимума убедительность буквальных сближений, отвергнув многие сближения двух пьес в образах, идейности, сценическом строе, признав другие сближения спорными, нейтральными, исследование приходит к главному пункту: соотношению Чацкого и Альцеста. И здесь, при наложении одного образа на другой, оказывается, что многое в них несоизмеримо, неродно. Однако некоторые черты характера, общая сценическая ситуация, некоторые элементы идейности, особенно же — морализм и само авторское отношение к протагонисту, бесспорно роднят обе пьесы и дают основания признать здесь наличность подлинного влияния, т.-е. заражения творческой фантазии Грибоедова Мольером. Впрочем, взвешивая все данные и для этого восходя к общей сравнительной эстетической оценке обоих произведений, а также ставя их в широкую перспективу развития [illegible] в русской литературе, необходимо признать, что влияние „Мизантропа" на Г. о. у. не было исключительно сильным. Сам французский образец не давал особых побуждений. С другой стороны, мощное дарование русского драматурга легко [illegible] к созданию [illegible] ориги-



нальных ценностей. Это положение устанавливается формально-эстетическим анализом всех своеобразий Г. о. у. и экскурсами в творческую историю комедии Грибоедова. Попутно устанавливается и иное ограничение влиятельности Мольера: русской литературной традицией. Если аналогический метод устанавливает ряд сближений с Мольером, а также и со всей драматургической традицией Запада, то тем же методом легко возсоздаются ряды аналогий в русской комедии, русской сатире, нравоописательной журналистике. При этом выясняется, что предметом сравнительного изучения может и должно быть не только „содержание“ пьес, но и художественное мастерство,—язык, стиль, формы. В перспективах такого историко-стилистического изучения возможно новое возвращение к сопоставлению Мольера с Грибоедовым, но при условии подчинения его задачам ретроспективного анализа всей литературной школы Грибоедова.

Такие итоги позволяют сделать и прикладной вывод, именно тот, что влияние Мольера, как один из моментов литературной истории Г. о. у., должно остаться вне имманентного изучения творческой истории комедии.



СОДЕРЖАНИЕ.

I.

298,067 | 180
1801 16
1180
1080
1006
1080
6

Цена 35 коп. зол.



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ :: МОСКВА :: 1922 г.